

140843

almanah cinema 197

almanah
ci
ne
ma
1 9 7 4





Cuplul cinematografic al unor suspens-uri încă nescrise (Clara Maria Sebök și Sergiu Nicolaescu)



Roger Moore și o starletă. James Bond după chipul și asemănarea Sfântului

Redactor șef:

Ecaterina OPROIU

PANORAMIC ROMÂNESC

- 2 Memento '73 — Iulian Georgescu
10 Ancheta noastră: 5 actori + 5 regizori — Eva Sirbu
14 Note subiective despre un gen ingrat (documentarul românesc '73) — Val. S. Deleanu
18 Platouri '74 — N.C. Munteanu
38 Debuturi — Viorel Bindea

SCURTĂ ISTORIE A FILMULUI ROMÂNESC

- 129 Prin veacuri într-un sfert de secol — Dan Comșa
132 Momentul și momentele Caragiale — Alice Mănoiu
136 «Desfășurarea» și cazul nostru Maței — Radu Cosașu
138 Filmul istoric, o formă de afecțiune — Ecaterina Oproiu
146 Filmele pe care le visăm (anchetă) — Valerian Sava
183 Actorii au cuvântul

CĂLĂTORIE PRINTRE STELE

- 48 Vedetele anului — Adina Darian
54 Veronica și alți pitici — D.I. Suchianu
60 Marilyn, o biografie — Mircea Alexandrescu
64 Marile familii — Adina Darian
158 Nimeni nu e de neînlocuit (B.B.)
168 O mare plină de rechini (Alain Delon) — Simona Darie
176 De ce suspină comicii noștri? — Sanda Faur

FILM, SOCIETATE, ISTORIE

- 152 Dosarele (cinematografice) ale epocii — Aurel Bădescu
162 Filmul între război și pace — Călin Căliman
170 În căutarea adevărului — D.I. Suchianu

Promisiunile anului



Ecoul trecutului



Despre adevărurile puterii



Brando — vedeta nr. 1



Marilyn — un mit



10843

BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU

— ULL 2014

.U
1982 2022



*Tehnica
groazei hitchcockiene*



*Aventurile
de fiecare sîmbătă*



*Sfîrșitul
unei cariere*



*Fellini —
amintiri și vise*



*Adio
tristețe*

PANORAMIC SOCIALIST

Telex — Al. Racoviceanu
Noi speranțe — Laura Costin

25
34

DIN ISTORIA FILMULUI

Cinematograful după Hitchcock —
François Truffaut
Traducere: Rodica Lipatti

96

CUTIA CU IMAGINI

O enciclopedie în papuci — Andrei Bacalu
Culisele unei transmisii directe — Andrei Bacalu
Teleamintiri sportive — Cristian Topescu
Cei 7 ani de la televizor — N.C. Munteanu

78
86
88
90

MARI CINEAȘTI

Jean Pierre Melville, samuraiul — Dan Comșa
Fellini, laborator de creație —
Traducere și prezentare: Simona Darie

19
190

HOMO CINEMATOGRAPHICUS

1001 capete sau nașterea unei superproducții
din spuma mării — Paul B. Marian
1500 de filme în 50 de ani — Mike Kess
Adio tristețe — Teodor Mazilu
Videografia — Constantin Pivniceru
Arta noastră cea de toate zilele — Nina Cassian
10 filme care au zguduit lumea

52
76
198
202
206
208

18744.

memento '73

Explozia

La Moscova, în seara prezentării la Festival, spontană explozie de aplauze pentru... «Explozia».

Până în ziua în care juriul internațional a anunțat premiile și distincțiile (filmul nostru a primit numai o «prestigioasă» diplomă a juriului) delegația română a fost solicitată să ofere filmul lui Mircea Drăgan, spre difuzare, pe marile ecrane din India, Columbia, Venezuela, Ecuador.

În clipa în care scriu aceste rânduri, «Explozia» este prezentat la «Film-forumul» de la Brno de unde, cu siguranță, își va lua «zborul» spre alte colțuri ale lumii.

De unde se vede (ar spune realizatorul «Fraților Jderi») că filmul românesc poate ieși în lume fără să încalce herghelii de bidivii și că o floare de lămiță pirjolită de flăcări face uneori mai mult decît un paloș lucitor.



Explozia din Galați la ecuator

Ceața

O perioadă aspră din activitatea ilegală a Partidului, o perioadă mai puțin cunoscută, o perioadă în care au trăit oameni neobișnuiți, oameni dăruiți cu trup și suflet crezului lor. Timpuri de cruntă teroare, în care o privire sau un zîmbet în plus se plătesc cu viața, timpuri în care dragostea dintre un bărbat și o femeie este pusă sub semnul suspiciunii, al neîncrederii, timpuri care cer un sistem de gândire perfect constituit acestor oameni care înfruntă întunericul și pe care, la fiecare pas, îi pîndește moartea, un sistem de gândire ale cărui legi sînt adaptate perioadei respective. Legile dure ale conspirației, legile luptei Partidului Comunist Român în ilegalitate.



Ceața în luptă cu întunericul

memento '73



Cu mâinile curate... dar nu goale («Cu mâinile curate»)

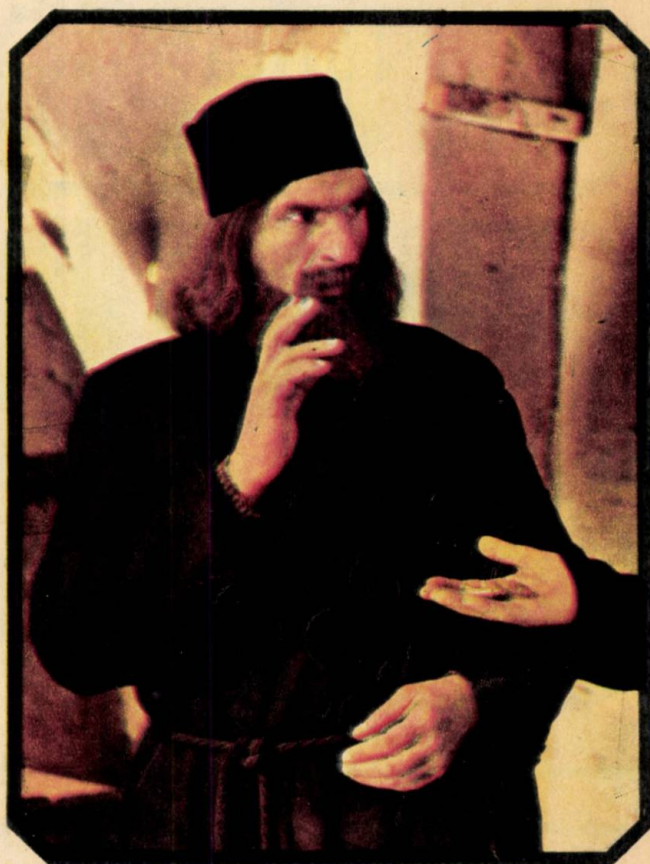
Cu mâinile curate

Un incontestabil triumf al poruncii: «cunoaște-ți meseria ta!», un incontestabil succes «de casă», un incontestabil succes de critică. Și totuși... Și totuși am auzit de nenumărate ori același reproș formulat de fiecare dată altfel, dar care voia să spună că ar fi fost cu mult mai bine și chiar cu mult mai adevărat ca personajul Miclovan să nu moară chiar din primul

film al acestui curios serial pe jumătate polițist, pe jumătate frescă a unor ani bintuiți de frig, de foamete și de bande înarmate și organizate după «model» american.

«Am și eu sensibilitățile mele», spune zîmbind comisarul Mihai Roman.

Atunci noi, spectatorii, să nu le avem pe ale noastre? Ar fi păcat!



Ultimul cartuș... dar nu ultimul revolver

Ultimul cartuș

În toamna aceasta, un oaspete distins din Iugoslavia, invitat de noi la București pentru a viziona cele mai recente producții ale studiourilor noastre și a achiziționa ceea ce i se părea remarcabil, îmi spunea: «Acest «Ultim cartuș» al vostru este un film de talie europeană». Cu modestie și curiozitate, l-am rugat să-mi explice în ce ar consta «talie europeană»

a filmului lui Nicolaescu.

«În primul rînd în profesionalitatea acestei pelicule. Scenariștii au simțul măsurii, al firescului, fac dovada unei reale ușurințe în a «înoda» firele poveștii, în a le colora diferit, atrăgător, în așa fel încît să le facă plăcute. Regizorul știe să facă un cadru să nu pară construit numai pentru a fi filmat».

memento '73

Nunta de piatră



Nunta de piatră sau un strigăt în tăcere

**Masiv și unanim
succes de presă**

... «operă unitară, cele două scheciuri avînd o anumită continuitate de motive și ambianță — nu este un film spectaculos. (...) E un film care cere o anumită disponibilitate meditativă, o anumită «răbdare» și o anumită sensibilitate».

(Florian Potra —
«Scinteia»)

... «Un film al durerii și al speranței, un pregnant film social, despre o lume care a trăit, a iubit, a suferit și a murit cîndva la poalele săraciei și iluziei aurului din munții de piatră»

(Călin Căliman —
«Contemporanul»)

... «Deși avem aici un tipic amor-pasiune, amor Romeo-Julietta și cu îndrăgostire trăznit, să se observe că nu

găsim aici nici un sărut, nici lung, nici scurt.

(D.I. Suchianu —
«România literară»)

... «Între o povestire și alta, la prima vedere, nu există nici o legătură și, totuși, două temperamente de realizatori care seamănă izbitor. (...) Și în una și în cealaltă o valorizare a imaginilor care asigură unitate deplină acestui poem pe două voci».

(Jean-Delmas —
«Jeune Cinéma»)

... «Ambele povestiri se concentrează asupra prețului pe care trebuie să-l plătești pentru încălcarea regulilor și pentru păstrarea unei forme de individualitate, într-o societate conformistă. Foarte rar a fost tratată o asemenea temă esențială cu atîta sensibilitate și discreție»

(Derek Elly —
«Films and Filming»)



Despre o anume fericire la Sibiu, ca și în Capitală

Despre o anume fericire

După ore și ore de muncă încordată, tîrziu în noapte, un grup de bărbați se îndreaptă, în liniște, spre casă. Și așa, dintr-o dată, în toiul nopții, la ora la care cei mai mulți dintre oameni se odihnesc, bărbații aceștia gravi redevin, pentru cîteva clipe, copii. Lovesec în joacă o cutie de tinichea strivită și se amuză și se încurajează ca la fotbal. Veselia se întrerupe brusc la apariția milițianului de serviciu. După «lecția de bună purtare» pe care le-o

ține omul ordinii și în timpul căreia toți își pironesc privirile în pămînt ca niște școlari muștrați, deci după ce milițianul dispare, bărbații aceștia în toată firea izbucnesc în rîs ca după o glumă bună și le citești în ochi bucuria și fericirea, bucuria că au realizat ceva formidabil, fericirea că numai ei au putut realiza acel ceva formidabil, fericirea și bucuria deopotrivă revărsate în jocul de fotbal cu tinicheaua strivită.

memento '73

Aventurile lui Babușcă

... Aventurile lui Babușcă s-au peripețite filmului pentru copii



Prieteni la toartă cu Tom Sawyer și Huck Finn, Scatiu și Babușcă seamănă cu adolescenții dintotdeauna și de pretutindeni. Sînt curajoși, sînt isteți, sînt ingenioși, sînt doriți să fie tratați ca adulți. De cîte ori văd un film pentru copii, mă gîndesc la temeritatea regizorului, la dificultățile pe care le întîmpină el pentru a redescifra un univers de care te despați și pe care, treptat, îl uiți. Iată pentru ce mă uimesc judecățile de «valoare» ale unora care încearcă să judece și să condamne filmul lui Naghi și Geta Tarnavski prin raportare la filmul de aventuri, de spionaj, de... Așa stînd lucrurile, ne păstrăm convingerea că ne aflăm în fața unui excelent film pentru copii, despre copii și cu copii, un film care mizează în primul rînd pe acțiune, și e foarte bine așa, iar mai apoi pe latura moralizatoare a poveștii, latură încorporată tramei și pe care micii spectatori și-o însușesc fără dificultate.

Săgeata căpitanului Ion



Săgeata căpitanului Ion sau o praștie pentru eternitate

Se făcea că demult, tare demult, cineva descoperise un procedeu tehnic care se numea ralenti. Se mai făcea că o Ileană Cosînzeană cu plete blonde, alerga, alerga peste munți, peste văi, peste izvoare, către alesul inimii ei. Se făcea cum se făcea că el, Făt-Frumosul căpitan Ion trăgea din arc, călare, la dușmani căsăpea, dar nicicum nu murea. Ar mai urma formula: «și-am încălecat pe-o șarpe și v-am spus povestea așa...» sau «și-am încălecat pe roată», dacă nu ne-am împiedica de portretul lui Vlad Țepeș «prins în pioneze» pe zidul de fundal, acel zid care obturează fără milă «perspectiva» unui film făcut cu destulă trudă și suflare...

Conspirația



Conspirația... sau Fory Etterle în coniuțuri...

Sosește de departe, din munți, un cioban care îl caută cu disperare pe comisarul Roman. Are sarcina să-i transmită că dușmanii poporului au minat clădirea Marii Adunări Naționale și vor să o arunce în aer în ziua în care primul sfat democratic din istoria acestei țări urmează să-și înceapă lucrările. Intențiile criminalilor fuseseră însă dejucate de oamenii lui Roman. Nu asta este, însă, partea cea mai

impresionantă a filmului. Mesajul său politic se află în ultima imagine. Un muncitor și un țărăn stau alături în rotonda parlamentului și ascultă discursul inaugural al doctorului Petru Groza. Ascultăm și noi cu firească emoție înregistrarea ce păstrează patina vremii și ne întărim convingerea că tot ce am văzut în film nu este doar o «poveste» inventată, ci evocarea unor momente reale ale istoriei.

Departee de Tipperary



«Departee de Tipperary» cîntă din frunză nea Mărin

Stilul lui Manole Marcus ține de realismul cinematografic, un realism modern care renunță, de bună voie, la spectaculos, alegînd calea mai sigură a prezentării «expozitive», a dezvăluirii treptate, răbdătoare, a intinelor legături ce au făcut posibilă trecerea de la politica antidemocrată și antipopulară a partidelor burgheze, la o fățișă activitate teroristă.

Conținutul politic al ac-

țiunilor, caracterul de clasă al acestora, suportul ideologic al faptelor, profilul moral al principalelor personaje și mai ales atmosfera specifică acelor ani în care pierrea o lume și se năștea alta nouă, iată ce imprimă filmului nu numai caracterul de document politic al epocii, ci și o deosebită forță demasca-toare.

Cît de puține lucruri îi trebuie unui film pentru a avea un «profil».

memento '73

Ciprian Porumbescu



«Ciprian...» sau o biografie scrisă într-o partitură

Viața lui înseamnă muzică, iar muzica înseamnă frumusețe. Frumusețea cîmpurilor în floare, a pomilor în luna lui mai, a cerului tremurînd sub lumina craiului nou în acordurile nostalgice «Balade» sau a valurilor mulțimii stîrnite de notele pasionate ale marșurilor «Trei culori» sau «Pe-al nostru steag, frumusețea valsului romantic al iubirii fără moarte, frumusețea chipurilor acelor bărbați care se numeau Eminescu, Kogălniceanu, «voi-vozi de drept în Scaunul gîndirii românești», frumusețea stranie a «domnișorului Ciprian», toate, toate acestea cheamă nesilită lacrima în colțul ochiului și trezesc în noi ecouri adînci și năzuințe scumpe.



Parașutiștii: biografii în aer

Bariera



Bariera sau convertirea cinematografică a lui Teodor Mazilu

Plin de bune intenții, scriitorul Teodor Mazilu a «cedat» tentațiilor celei de a șaptea arte și a încredințat regizorului Mircea Mureșan, spre ecranizare, cartea sa.

Filmul privit de autorii săi:

Teodor Mazilu: «Eu iubesc tot ce fac, tot ce am scris și chiar acest film, «Ba-

riera», care nu este perfect, dar nici mediocră».

Mircea Mureșan: «Mazilu nu e un sentimental și nici eu nu sînt. Romanul se prezintă acum sub forma unor capitole, ca niște povestiri de sine stătătoare despre Vițu, despre Fănică, despre

pictor».

Ar trebui să trag aici o concluzie, dar iată că mă salvează chiar un personaj al filmului care îmi șoptește: «Așa ne-a plăcut nouă să fim. Las-o așa, pentru că ne iubim» (secvența despărțirii lui Treișpemii de Rădița).

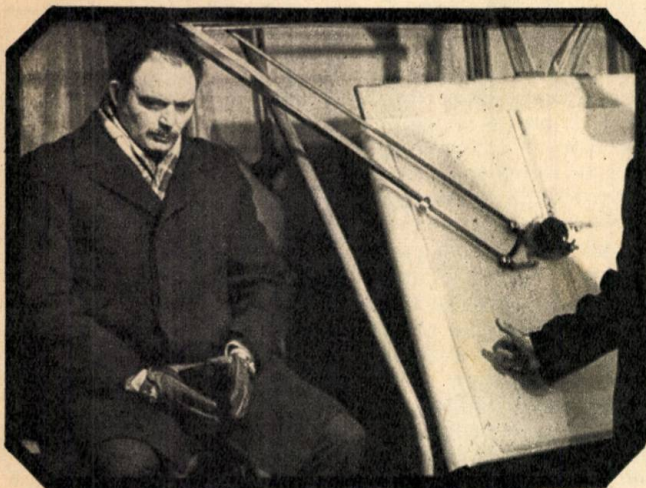
Parașutiștii

«Pui atîta suflet în tot ce faci», spune unul dintre personajele filmului într-o încercare de a-l caracteriza pe eroul întruchipat de Florin Piersic. Un adevăr care definește, mai întîi, personalitatea actorului Florin Piersic și mai apoi pe cea a comandantului Luncan, «semi-zeul» unității de parașutiști, adorat de ostași pentru curajul, autoritatea și forța sa dar, «în civil», rămas încă un copil răsfațat.

Dinu Cocea i-a compus lui Piersic un rol deosebit, al cărui farmec constă în dinamismul său spiritual și nu numai fizic — cum i se solicita pînă acum. De aceea, cînd tînăra șahistă — Nora Iuga — îndrăgostită de Luncan exclamă: «Pui atîta suflet în tot ce faci!», o crezi.

memento '73

Şapte zile



7 zile — şi cite nopţi?

Vine, să zicem, un bărbat tânăr, în faţa dumneavoastră, cu un măr mare, frumos (verde sau galben sau roşu, mă rog, culoarea nu are importanţă), un măr tentant, dar pe care nu te-ai hotărât cu una cu două să-l măninci. Apoi, cu mişcări largi, împarte fructul întâi în două, după aceea în patru, în opt, în şaisprezece bucăţi. Un cuţit strălucitor, poate de aur, poate de argint, poate chiar unul, obişnuit, de oţel, îl ajută să execute cu o nemaipomenită, milimetrică

precizie, strania sa «operaţie». Privirile dumneavoastră averse să vadă totul, absolut totul, nu vor putea zări această minunată unealtă. Aşa este filmul! Ce vreţi? În schimb, mărul astfel desfăcut pare, ca prin miracol, mult mai ademenitor decât era la început. Nu vă grăbiţi! Încă nu! Cu un nou gest, bărbatul cel tânăr va încerca, pentru dumneavoastră, să facă mărul... să... Ceva, undeva, nu este în regulă! Mărul nu mai vrea să redevină măr. Sfârşit.

Veronica



Veronica în ţara minunăţiilor

I-am auzit, jur că i-am auzit pe cei mici comentând zgomotos întâmplările cu vulpea cea şireată şi cu motanul cel îngîmfat, jur că i-am văzut pe cei «mari» purtînd pe faţă, după ieşirea din sală, un zîmbet anume pe care îl au unii oameni cînd îşi amintesc de nostalgie şi încîntare, în acelaşi timp, de lumea din «cioburi colorate şi turte dulci legate strîns cu fire de mătase», de lumea de basm şi vis în care şoricelii dansau, furnicile cîntau, corbii erau

năîngi ca-n fabula cea veche, lumea plină de peripeţii printre licurici, montani şi vulpi, lumea primelor concepţe etice, lumea fabulei şi a zicalei ilustrate. Terenul pentru poveste este gata pregătit, aşteptăm o altă Veronica, căci ea nu ne poate părăsi, va reveni cu siguranţă, ca Mary Poppins care nu şi-a propus, niciodată, să plece de tot, de tot.



Lumea se distrează

Ne distrăm, care va să zică, privindu-i pe alţii care se «distrează» împodobindu-se cu pălării cîntătoare sau străduindu-se să ridice un scaun cu ajutorul dinţilor. Dar în timp ce facem haz de astfel de amuzamente, spre sfîrşitul filmului, realizatorii ne avertizează că am fost filmaţi, în taină, şi că, deci, seria a doua a acestui

film va fi şi mai hazoasă. Aşadar cineştii se distrează şi dinşii, dar puţin altfel decât noi. Cuminte ar fi să promitem şi noi, «lumea», un film care să fie intitulat «Res-tul lumii se distrează»? Întrebarea «cum se distrează?» nu şi-ar mai afla rostul de vreme ce noi înşine, «lumea», am devenit cineşti. Aşa că mai bine nu.



Lumea se distrează, dar pe seama cui?

memento '73

Vifornița



Vifornița și alte adevăruri ale iernii

Puterea adevărului politic, în lumea satului românesc al anilor '50, este puterea unui adevăr stabilit și demonstrat cu prisosință în anii care au urmat încheierii cooperativizării agriculturii. Tovarășul venit «de la raion», om cinstit, dar cam pripit și repede dispus să vadă duș-

mani și acolo unde nu sînt, acest tovarăș care se confruntă cu o lume pe care pretinde că o cunoaște, va constata pe propria-i piele, cît de departe de adevăr erau «instrucțiunile» pe care le dădea altora, la telefon sau prin viu grai și conform căroră urma să se «achite»

de sarcina colectivizării agriculturii.

Adevărul este, însă, adevăr, «viața este viață! -Deci Ștefu Varlam va avea puterea să recunoască că a greșit, că trebuia procedat altfel, că nu este timp să te întrebi «cum a fost cu puțință?», ci că trebuie făcut

ceva grabnic pentru îndreptarea stării de lucruri. În această dezbatere deschisă se află flacăra pură care încălzește dinlăuntru filmul lui Petre Sălcudeanu și Mircea Moldovan, flacăra vie ce luminează pînă departe calea de urmat a școlii noastre naționale.

Filmul se confruntă cu multiple probleme ale vieții pe propriile-ți picioare: Personajul Sandei Dobrescu, eroina filmului lui Virgil Calotescu, întrușipează o parte a tinerețului nostru și o întrușipează cu succes. Cu succes parțial. Despre ce e vorba? Să stăm să socotim! O fabrică plină numai de «îngerii» a căror singură problemă este cum să-l imite pe meșter mai bine în croiala mustăților; orice s-ar spune, dacă viața este un ceva mai complex, și este, zău, atunci mi se pare că dragostea asta începută vinerea nu are șanse să trăiască nici măcar pînă sîmbătă, la prima oră. Sigur că nici dragostea cealaltă «de joi pînă mai apoi», nu ar fi fost de preferat, dar dacă facem film de actualitate nu putem începe cu adevăruri spuse numai pe jumătate, cu gura închisă. Trebuie să știm că acțiunea se petrece în '72 sau în '73 și că eroii povestirii filmate nu sînt sau ar putea să fie colegii mei, prietenii mei, oricui oamenii

Dragostea începe vineri



Dragostea începe vineri dar se sfîrșește sîmbătă

acestui pămînt cu bucuriile și cu necazurile lor, oameni pe care li știm într-un fel anume de luna pînă sîmbăta, și pe care «filmul» lui Virgil Calo-

tescu i-a «transfigurat», i-a «reflectat» în ceea ce au ei mai caracteristic. Poate că s-ar fi putut spune mai mult cu aceleași cuvinte dar asta e un

paradox, și paradoxurile cinematografice sînt atît de rare...

**Memento '73 de
Iulian GEORGESCU**

ancheta noastră



Dorințele, pasiunile, convingerile,
adversitățile, punctele de vedere indestructibile,
speranțele și visele tuturor —
actori, regizori, scenariști, operatori—
se contopesc într-o unică și fragilă construcție: filmul.
Îmbarcați pe aceeași navă,
plecați împreună în aceeași aventură,
filmul le dă complicitatea unui ideal comun

ancheta noastră

1. actori, ce propuneți scenariștilor și regizorilor?

DANA
COMNEA

Simt
că nu mai e mult
de așteptat



Răspunsul spontan ar fi: n-am nimic de propus. Prea am învățat pînă acum că... omul propune și... creatorii dispun.

Am să vă răspund totuși că nu voi propune nici o temă de profundă actualitate, nici o modalitate excepțională artistică, nici interpreți vechi în ipostaze noi, nu propun nimic, pentru că opera pe care o aștept de la

creatorii noștri de film este o **operă profund personală**, angajată în realitatea noastră, la un nivel de tensiune și de adevăr, în care orice propunere din afară sună discordant.

Pentru asta de fapt nu am nimic de propus. Dar aștept în continuare cu încredere și simt că nu mai e mult de așteptat. Sînt semne!

ILARION
CIOBANU

Mai
puțină
autocenzură



Ce aș putea să recomand scenariștilor și regizorilor, decît să reușească să **metamorfozeze** dezbinarea într-o înțelegere

de **monolit**. Adică, mi-ar place ca un regizor (sau un scenarișt), văzînd filmul altui regizor (sau scenarișt), să nu strîmbe din nas

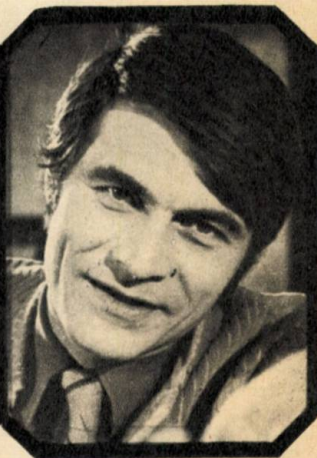
chiar dacă e prost...

Scenariștilor le-aș mai propune să **scrie despre viață**. Dar nu cu frică. Și, la drept vor-

bind, aștept și de la scenariști, și de la regizori, să nu se mai autocenzureze. Atît.

GEORGE
MOTOI

Siguranța poalei
calde
a mamei



1) Pe bună dreptate vorbește toată lumea despre filmul de actualitate ca despre o preocupare de căpetenie a cineastului. Actualitatea în filmul românesc se luptă însă cu ambiția atotcuprinzătoare a generalului, pe cîtă vreme un film bun a pornit întotdeauna de la o singură idee, de la un singur conflict, de la un singur, dar bine conturat univers uman. Nuanțarea acestora, bogată, inedită și surprinzătoare, aduce calitatea artistică. De aceea mi se pare că o **diversificare a actualității** și o delimitare a tematicilor sînt extrem de necesare, ele furnizînd însăși îmbogățirea, îmbogățirea stilistică a filmului românesc.

2) După atîția ani și după multe meritate succese a venit, cred, timpul să abordăm și **ecranizări inspirate din literatura universală**. Toate cinematografiile din lume le practică curent. Avem bine conturată o concepție a noastră despre lume și viață, avem cinești de prestigiu, avem acumulate valori în patrimoniul nostru național,

suficiente pentru a ne afla în stare să privim și să îmbogățim patrimoniul culturii universale. Întîrziem s-o facem, ca un flăcău bătrîn care nu se mai desprinde de poala caldă a mamei.

3) Cred cel mai mult în filmul de autor, iar pentru că aceasta nu se poate întotdeauna, pentru bunul climat de creație de pe platou, actor fiind, aș dori ca «războiul» dintre scenarist și regizor să se încheie totuși înaintea primului tur de manivelă. Sau chiar dacă nu se încheie, pentru că procesul însuși al creației nu se încheie niciodată, este necesară măcar decența de a nu-l mai face public o dată începute filmările. Par ca doi școlari care se dezvinovătesc pîrîndu-se reciproc. Totuși **convenția de a colabora** o dată făcută, trebuie respectată cu seriozitate și generoasă afecțiune, cedînd pînă la urmă unul sau celălalt. Care cedează aproape că nici nu mai, contează — oricum, al doilea film nu-l vor mai face împreună.

ancheta noastră

5 actori+ 5 regizori

IRINA
PETRESCU

Perceptele
unei arte ideale



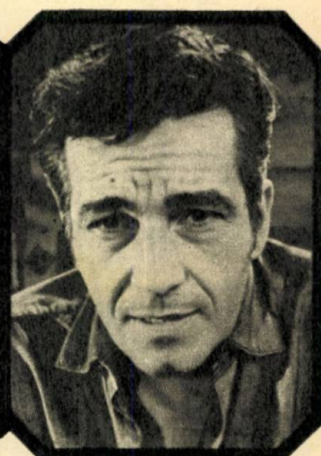
Să nu voiască a spune totul
despre toate, într-un singur film.
Să nu calce prea des limita

firescului probabil.
Să încerce să facă numai ce-i
interesează cu adevărat.

2. regizori, ce pr

SERGIU
NICOLAESCU

Filme, filme,
filme!

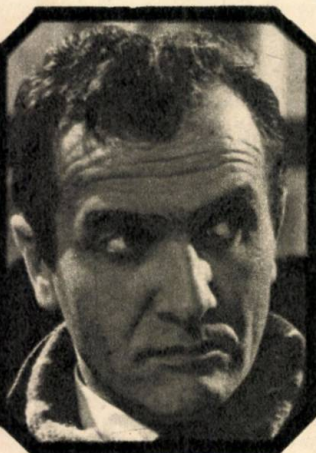


Scenariștilor, scenarii și dia-
loguri la fel de bune ca ideile

pe care le au, iar actorilor, nu-
mai filme.

EMANOIL
PETRUȚ

Așteptînd ora
marilor filme

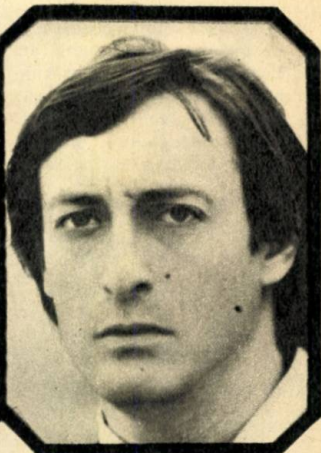


Scenariștilor le-aș propune să
se gîndească un pic mai mult la
faptul că filmul trebuie să re-
prezînte viața și nu s-o falsifi-
ce. Mi-ar mai place ca scena-
riile să fie rezultatul unei cola-
borări cu regizorul și, eventual,
să fie scrise pentru actori cu
care, de asemenea, să se colabo-
reze. Nu strică. Se știe că nu
întotdeauna vorba scrisă poate
fi și rostită.

În ce-i privește pe regizori,
le-aș propune să nu accepte de-
cît scenarii bune. Adică să nu
se simtă obligați, pentru înde-
plinirea planului cinematogra-
fie, să accepte orice. Că așa, și pla-
nul se îndeplinește «oarecum»...
Iar cînd filmul e gata făcut, să
țină la el ca la ochii din cap, să
nu se lase influențați de toți
cei care «se pricep» la film așa
cum ne pricepem toți la fotbal...

MIRCEA
VEROIU

Lipsește
scenariile



Scenariștilor nu le cer (pro-
pun) nimic... Actorilor le-aș ce-
re (propune) totul. Pare o bu-
tadă, ba chiar și este, dar expri-
mă o stare de fapt și nu numai o
părere a mea. Am terminat fil-
mul «7 zile». Am încercat să
citesc alte scenarii. Nu sînt. De-
loc, de nici un fel (nu socotesc
scenarii mîzgăliturile ilogice sau
penibile pe care le-am întîlnit).
Deci, nefiind scenarii, ce le-aș
putea cere scenariștilor?

Și pentru că totuși filme se
fac (vreau să spun, se dau tit-
luri unor kilometri de peliculă
pe care sînt impresionate chi-
purile actorilor) în lipsa subi-
ectului, a tehnicii cinematogra-
fice elementare, totul rămîne,
firește, în seama actorilor. Șansa
mea este că am lucrat cu actori
cărora li se putea cere totul
(chiar să filmeze cu hainele lor).
Au făcut-o cu grația și ușurința
aparentă a omului de talent.

ancheta noastră

opuneți scenariștilor și actorilor?

**MANOLE
MARCUS**

Filme simple
despre oameni simpli



Scenariștilor, efortul susținut de a realiza, împreună cu regizorii, un cinematograf direct, inspirat din realitățile imediate ale patriei noastre. **Filme simple, despre oameni simpli** în care spectatorii să se recunoască.

Cu actorii am îndeobște trea-

bă pe platou. Nu văd ce propuneri anticipate le-aș putea face. Singura mea dorință (dar asta nu depinde de ei) ar fi să fie ceva mai liberi, să se poată consacra mai atent rolurilor încredințate.

**VIRGIL
CALOTESCU**

O mulțime
de dacă...



Scenariștilor, **aptitudine** pentru literatura specifică artei cinematografice. În plus, o **cu-noaștere documentară** a vieții pe care o trăiesc eroii și o rețrăiesc realizatorii, deoarece scenariul literar, o dată aprobat, devine **CONSTITUȚIA** regizorului.

Lucrarea literară nu trebuie — după părerea mea — să amănunțească gestul sau mișcarea, decorul sau atmosfera. Ea trebuie să fie în primul rând o **constituție a sensurilor**, capabilă să-l pună pe regizor în ipostaza meditației, a vizualității ideilor cu mijloacele artei filmului.

De asemenea aș cere o lume credibilă, care să nu promoveze «**excepția**» decât dacă aceasta tinde la consacrare în viitor și, deci, poate sensibiliza spectatorul și omul de specialitate.

Actorilor, să-și adâncească rolul, nu prin învățarea papagalicească a textului — nici asta nu se întâmplă prea des — ci prin găsirea resorturilor intime ale eroilor, care, o dată ajunși pe ecran, pot compune o lume care să te emoționeze și să te oblige la folosirea minții. Să nu se preocupe prea mult de alte treburi în echipa de filmare, cum ar fi: dacă aparatul e instalat, lumi-

na e pusă, secretara de platou are clachetă, dacă... o mulțime de dacă... Este un efort care le diminuează puterea de concentrare și îi pune în situația de a-și trăda eroii, schematizându-i. În sfârșit, dar nu tocmai la urmă, ar fi bine ca să se abandoneze acest maraton sufocant care are traseul următor: **cinematografie, televiziune, teatru, radio...** și încă alte puncte care intervin pe parcurs. Este epuizant, și actorul, pionul esențial în transmiterea stărilor sufletești și în comunicarea cu publicul, nu mai are nici cel puțin resurse fizice, oricât de talentat ar fi.

**SAVEL
STIOPUL**

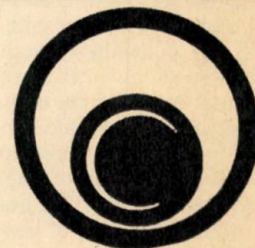
De rerum
natura



Scenariștilor, să înțeleagă **natura filmului**, iar actorilor, să se supună cu inteligență reguli-

lor ce decurg din natura filmului.

**Anchetă realizată de
Eva SÎRBU**



note subiective despre

Documentarul omagial, documentarul de artă, reportajul ciné-vérité, reportajul «de eveniment», și așa mai departe, până când ajungem la un asemenea grad de specializare, încât putem vorbi despre filmul de protecție a muncii,

și despre filmul de circulație.

Ce vrem să spunem cu această listă?

De fapt, cam asta ne întrebăm și noi: ce să spunem despre o asemenea diversitate de specii și formule de film care toate intră, cu drepturi egale, în atribuția studioului cinematografic «Alexandru Sahia»?

Este foarte greu de găsit, în această suită, un punct de reper, este imposibil de adoptat o unitate de măsură comună sau același ton.

Nu s-ar putea deloc spune că ultimele categorii citate mai sus au o pondere sau o importanță mai mică decât primele. Și nici viceversa. Unele producții ale studioului de pe malul lacului Floreasca ne tentează cu lirismul lor inefabil, altele ne situează pe cel mai ferm teren științific, o parte pledează pentru specificul inconfundabil al genului, alta concurează ziarele și televiziunea. Veți spune că există și documentare care nu ne tentează totuși prin nimic și că, deci, o primă ierarhizare este posibilă. Ei bine, nici această șansă nu ne e acordată. Fiindcă, chiar și cele mai banale documentare sînt departe de a suferi de viciul gratuității.

În fața acestor multiple dificultăți, cronicarii adoptă de obicei soluția cea mai radicală: nu scriu deloc despre aceste filme.

Noi am ales cealaltă alternativă: am ales riscul... de a alege. În fața imposibilității de a fi exhaustivi, ne-am asumat libertatea să selectăm, adică să fim parțiali: ierarhizările ținînd în acest domeniu de cea mai naivă

feriri strict personale privind doar pe trei dintre documentariștii mai activi ai anului. Ei ar reprezenta, ca în cea mai sumară schemă, cele trei capitole esențiale ale producției studioului: reportajul, filmul de artă, filmul științific.

Vom începe cu un vechi prieten al revistei noastre, căruia i-am acordat încă din 1966 un premiu, la Festivalul

cesta este însă și unul din filmele cele mai emoționante pe care le-a produs studioul în ultimul timp. Fiindcă pentru acest experimentat documentarist, simplitatea înseamnă drumul cel mai scurt și mai sigur către inima spectatorului, calea cea mai potrivită pentru a se face crezut.

Ne-am fi așteptat, poate, ca «Schimbul de noapte» să fie pentru regizor un prilej de a căuta efecte poetice, de a ne incita prin filmări speciale și citate celebre. «Schimbul de noapte» vine, în filmografia lui Alexandru Boiangiu, după «Noaptea bărbatilor». Îl puteam deci bănui pe regizor că a pornit să facă un fel de monografie a nopții. Sau că, cel puțin, nu va pierde prilejul de a folosi imagini contrastante de atmosferă, de a ne purta în cele mai neobișnuite ambianțe și împrejurări, oferindu-ne în final o suită de chipuri umane energice, alese cu grijă din cele mai meritorii colective, cu fraze mobilizatoare rostite de cronicii consacrați ai studioului.

Nimic din toate acestea. După cîteva cadre foarte scurte care înfățișează căderea serii peste oraș, regizorul ne pune direct în fața «problemei» schimbului de noapte. Cum? În chipul cel mai normal cu putință: printr-un interviu. Sîntem în cabinetul directorului uzinei «Autobuzul» din București. Tovarășul director este rugat să spună «ce înseamnă pentru uzină generalizarea schimbului doi și extinderea

**Am ales riscul
de a alege.
Adică de a fi parțial
și de cea mai fățișă
subiectivitate**

sau mai perfidă prezumție, nu ne rămîne decît șansa unei recenzări fragmentare, condusă de cea mai fățișă subiectivitate.

Pentru a îndepărta cît mai mult de noi confuzia cu un tablou echilibrat și complet al filmului documentar din anul care a trecut, vom căuta să ne economisim cît mai mult impresiile pe care ni le-au furnizat zecile de filme vizionate cu constiințiozitate de-a lungul anului. În acest scop, vom simplifica la maximum relatarea care urmează, limitîndu-ne la cîteva re-

de la Mamaia, pentru filmul «Cazul D».

Motto:

«Eroismul comportă o jertfă necesară și fecundă».

MIHAIL SADOVEANU

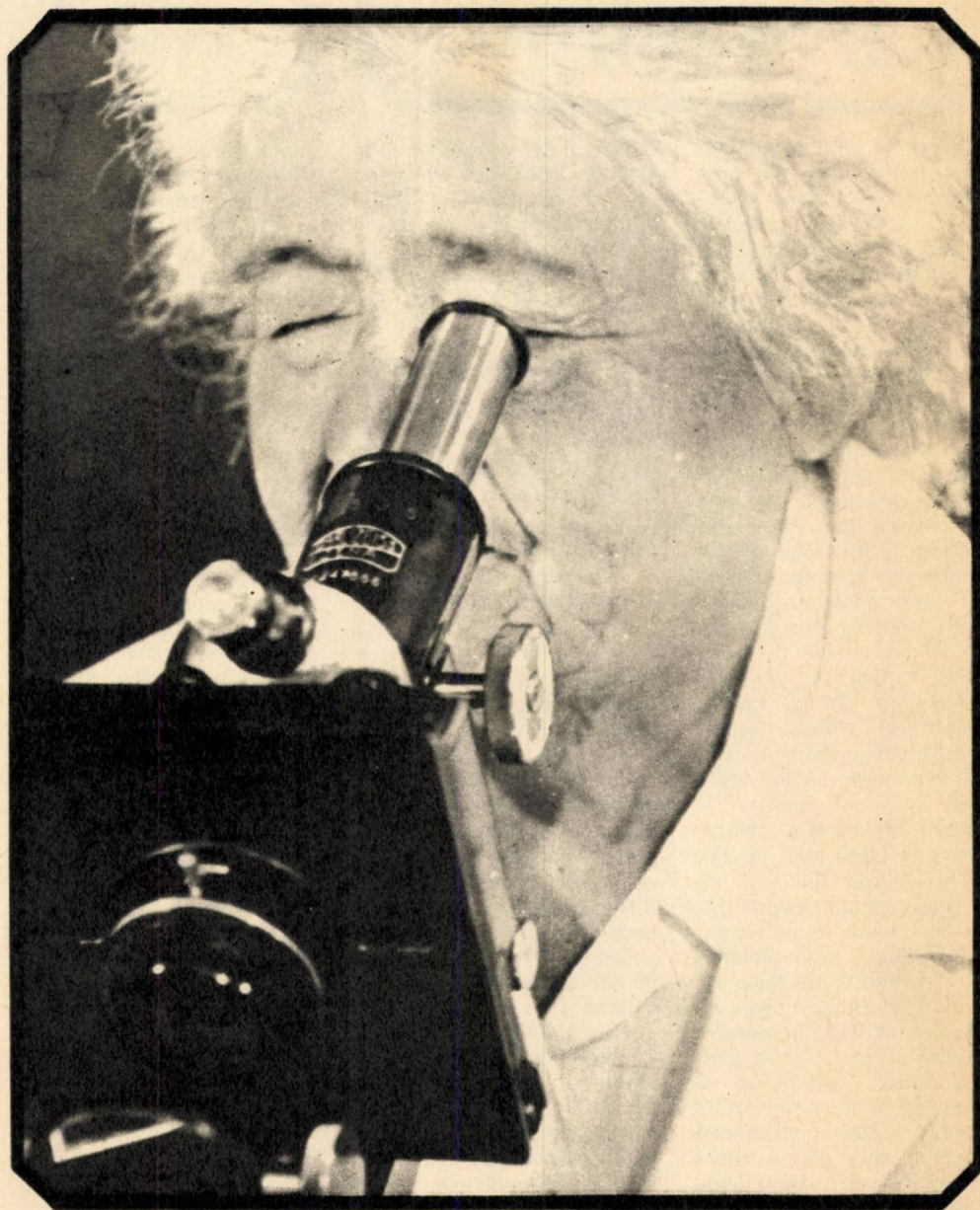
**Alexandru Boiangiu —
noaptea**

Al. Boiangiu a realizat în acest an unul dintre filmele cele mai «simple» ale Studioului «Sahia»: «Schimbul de noapte». Simplu, adică direct, la obiect, lapidar. A-

un gen ingrat

schimbului trei». Filmul se reduce, de fapt, la acest interviu, mai precis, la răspunsurile directorului, fiindcă ne dăm seama că regizorul a tăiat la montaj unele dintre întrebările sale suplimentare. A preferat, în schimb, să ilustreze, mai exact, să verifice declarațiile conducătorului întreprinderii, vizitând fabrica. Vorbele directorului apar ca un comentariu al imaginilor de noapte filmate cu acest prilej. În alte fabrici, în alte orașe, regizorul nu ne poartă. Se mulțumește cu ceea ce află într-un singur loc, poate într-o singură noapte, într-un singur schimb.

În ceea ce privește declarațiile, vorbele, sursa este unică — interviul luat directorului. Regizorul nu ține să obțină și alte mărturii verbale. El nu intră în hale pentru a solicita interviuri «la fața locului». La strung, de obicei, muncitorii lucrează și tac. Uneori, mai ales în schimbul de noapte, lucrează și transpiră. Nici în pauze, muncitorii nu devin colaboratori ai presei filmate. Folosesc răgazul pentru a mânca un sandwich sau pentru a fuma o țigară. Dacă vorbesc, vorbesc între ei. Dar nu în virtutea unui dar special al conversației, ci pentru a lupta împotriva somnului și a oboselii, care-i încearcă pe la ora trei dimineața, mai ales. Pentru că lucrul în schimbul de noapte înseamnă o anumită dereglare a ceasornicului biologic al omului. Înseamnă mai mult decât o răsturnare a obiș-



Maria Stoica sau aventura filmului științific

note subiective despre un gen ingrat

nuițelor și comodității. Sigur, cu timpul, se pot crea noi obișnuințe. Dar numai cu timpul. Cinematograful se ocupă însă cu timpul prezent.

De toate aceste amănunte, la îndemina oricui, a ținut seama Al. Boiangiu în acest documentar care se numește «Schimbul de noapte». Mai sînt apoi și alte amănunte, pe care le aflăm tot din spusele directorului, în trecut, și le verificăm în halele fabricii, în detaliu. Se vorbește și de unele greutăți: generalizarea schimbului doi și extinderea schimbului trei «au creat unele probleme» pentru cei care învață la seara, a fost nevoie de «mai multă lumină la locul de muncă», în timpul nopții. Doar orarul bufetului n-a putut încă să fie modificat. Sînt însă speranțe și în acest sens.

În film există și o lozincă, scrisă cu litere mari pe zid, într-un singur șir lung, la înălțimea omului: «Vom realiza cincinalul în patru ani și jumătate!» În încheierea filmului, regizorul face de două ori un amplu travelling, citind și recitind cu aparatul această lozincă, într-o mișcare patetică, afirmativă. În tot restul filmului mai există o singură dată o asemenea mișcare, care revine acum ca un refren, ca o concluzie. Și prima dată fusese tot un travelling repetat: peste hainele «de oraș» lăsate la vestiare de muncitorii care lu-

crează în schimbul de noapte. Puse frumoase pe umerase, unele lîngă altele, în rînduri lungi, disciplinate, hainele obișnuite să stea noaptea acasă, în șifonier, se află parcă la o ședință la care nu există nici un vorbitor.

Motto:

«Tăcerea are glasul ei de înțelepciune; ascult-o!»

NICOLAE IORGA

Nina Behar — un vizitator liniștit

În mod vădit, Nina Behar creează prin filmele sale o serioasă concurență pentru muzeele de artă. Ca și în anii precedenți, ambiția autoarei pare să fie aceea de a ne crea iluzia unei compensații: în loc să mergem să vedem tablourile la pinacotecă, le putem vedea, în condiții excelente, la cinema.

Pentru a ne întreține această iluzie, regizoarea se preocupă în primul rînd să ne ofere garanții de obiectivitate. Este arma cea mai de temut într-o competiție. O dovadă elocventă o constituie și cel mai recent film al său — «Petrașcu». Autoarea se străduiește să-și facă prezența cît mai puțin simțită: ea limitează la minimum artificiile în filmarea tablourilor, evită excesiva lor «decupare», tinde să excludă montarea speculativă a unor

Norocoasa aventură a 13 cutii de filme care au așteptat trei sferturi de veac într-un dulap bine ordonat

imagini fragmentare. Își permite cel mult să înscrieze tablourile tematic, ca într-o expoziție bine ordonată: mai întii cele cu teme marine, apoi scenele de interior, naturile moarte ș.a.m.d. Se trece lent de la un tablou la altul, avem tot timpul să-l contemplăm pe fiecare în liniște, ca în orice muzeu care se respectă. Sigur că nu ne deranjează nimeni cu comentarii neavenite. Cu alte cuvinte, filmul se dispensează... de cuvinte.

Totuși, unde este atunci «aportul» cineastului?

Regizoarea procedează precum custodele sau ghidul unei expoziții care știe să ne conducă pașii și chiar privirea, fără a ne ține de mîna și fără a ne arăta nimic cu degetul. Arta sa secretă se poate descifra în timpul cît privirea aparatului întirzie pe un tablou sau altul, într-un unghi privilegiat, în inserarea discretă a unui detaliu revelator, în strălucirea infinitesimală pe care o capătă pasta — o slabă licărire sau o zonă ignorată de umbră — sub lumina disimulată a reflectoarelor.

Acest custode nevăzut nu este însă un mecanism rece și impersonal care ne teleghidează. Îi bănuim mereu prezența în preajmă, severă și afectuoasă în același timp. Sentimentul regizoarei e trădat mai ales de ilustrația muzicală. Pentru acest ultim

film, ea a ales violoncelul: suite pentru violoncel solo de J.S. Bach. Dar Nina Behar este consecventă formulei alese. Ea nu caută un contrapunct audiovizual. Muzica nu e aleasă și nu e folosită pentru a comenta imaginea și nici pentru a dramatiza expunerea. Persuasiunea cu modulații grave a violoncelului curge paralel cu imaginea, ca un fel de pînză sonoră de fundal, adecvată tablourilor din prim-plan, dar în fond neutră. Aproape că nici nu auzim sunetele. Așa cum, într-un muzeu, nu luăm de obicei în seamă panourile sau pereții pe care sînt expuse tablourile. De-abia la ieșire ne dăm seama că muzeul și palatul sînt un singur tot.

Motto:

«Îndeplinirea unei datorii nu poate constitui un merit deosebit»

HENRY FIELDING

Alexandru Gașpar — la capătul aventurii

Aventura a început cu vreo șapte ani în urmă.

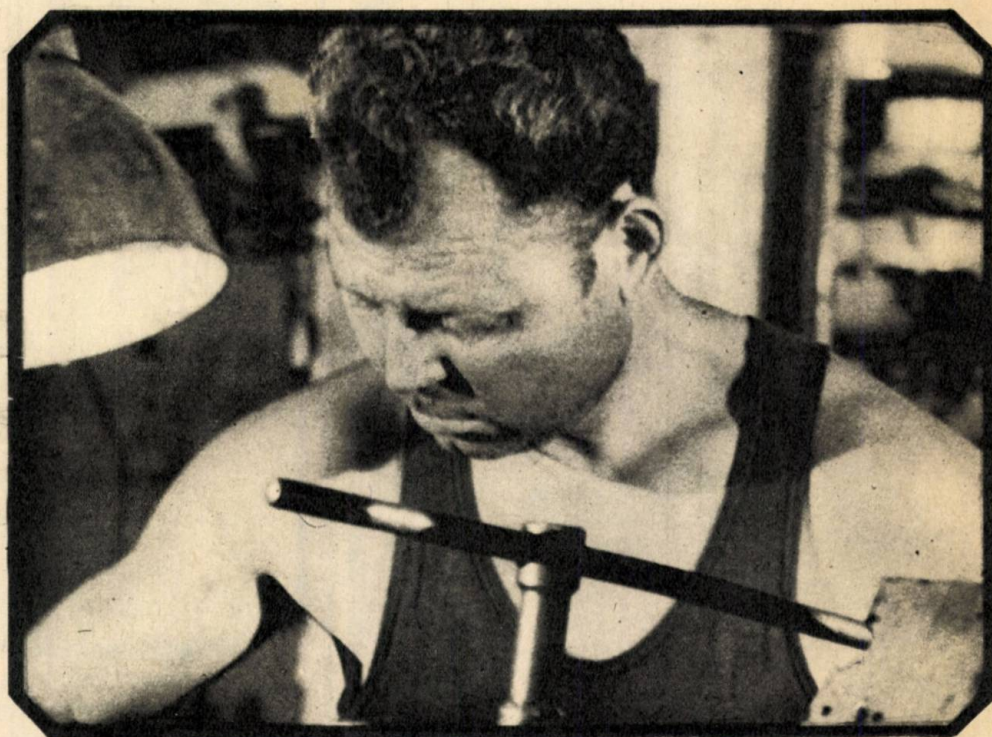
Primul protagonist a fost regizorul Zoltan Turner, autorul unui film științific lipsit de orice veleități publicistice și intitulat pur și simplu: «Doctor Gheorghe Marines-

documentarul românesc '73

cu». Singura legătură a regizorului cu aventura care a urmat consta în aceea că, la un moment dat, în filmul său omagial apărea un cadru în care vedeam un aparat de filmat de la sfârșitul secolului trecut. Nici autorul documentarului, nici altcineva n-a acordat vreo atenție specială acestui obiect curios, aflat parcă întâmplător printre ustensilele rămase de la strălucitul savant.

De-abia cu câțiva ani mai târziu intră în scenă un nou protagonist, regizorul Ion Bostan, care nu bănuia nici el nimic din cele ce se vor întâmpla în continuare. La propunerea redactorului jurnalului de actualități «Orizont științific», Olimpia Robu, Ion Bostan primise să realizeze un subiect de jurnal despre aparatul de filmat folosit atât de timpuriu de doctorul Marinescu. În timpul îndeplinirii acestei obligații de serviciu, un plus de curiozitate îl ajută însă pe Ion Bostan să găsească, într-o revistă de specialitate medicală a vremii, o suită de desene care ilustra un studiu al celebrului medic despre malformațiile corporale ale unor pacienți și despre anomaliiile mișcării lor în spațiu. Ion Bostan află astfel că suita de desene fusese realizată după fotografiile unui film turnat de pomenitul savant cu scopul de a surprinde în mișcările pacienților ceea ce scăpa ochiului liber.

Ion Bostan a realizat subiectul de jurnal despre aparatul de filmare al Dr. Marinescu, apoi a turnat un documentar — «Pe urmele unui film dispărut» și încă unul — «Și medicii au început să filmeze», multiplicând și animând desenele din revista menționată, pentru a sugera ceva din ceea ce fusese «filmul dispărut». Deocamdată însă, după cum se poate



Mai multă lumină la locul de muncă

constata, nimeni nu se gândea la eventuala descoperire a «filmului dispărut».

Au mai trecut astfel câțiva ani, pînă cînd a intrat în arenă un al treilea protagonist, și el în interes de serviciu: Corneliu Rusu, reporter de la Televiziune, venit la spitalul Colentina — secția neurologie, ca să realizeze un subiect omagial despre același doctor Gheorghe Marinescu. La spital, reporterul a găsit-o pe laboranta Maria Stoica, fostă colaboratoare a savantului, actualmente pensionară, dar încă activă. Printre alte obiecte și curiozități rămase de la profesor, ea le-a arătat teleaștilor nu mai puțin de 13 cutii cu peliculă-negativ, care ședeau foarte frumos, într-un dulap bine ordonat, la vedere, nederanjate de nimeni timp de 7 decenii. «Profesorul se o-

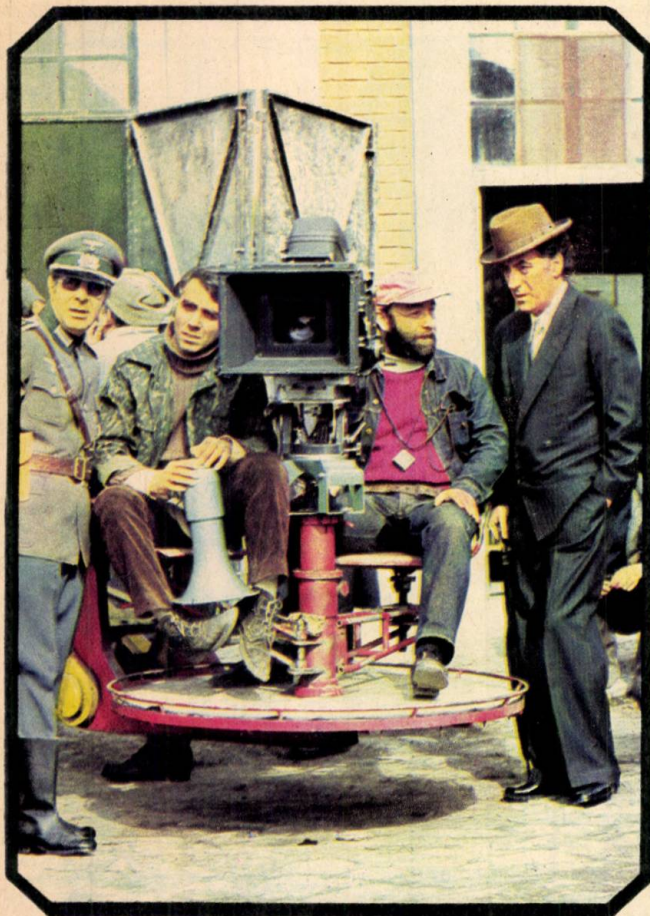
cupa și cu cinematografierea», le-a spus venerabila laborantă celor de la televiziune, dispuși s-o asculte și chiar să se uite la cele 13 cutii care purtau emblemele fraților Lumière și conțineau în ele primul film științific din lume.

Se înțelege că în această aventură, principalul protagonist devin în acest moment tocmai cutiile cu filme care așteptau de atîta timp să fie găsite și pe care nu le căuta nimeni.

În sfîrșit, după ce fericitele cutii au intrat ele însele în arenă, a apărut ultimul protagonist al narațiunii noastre: inginerul Alexandru Gașpar, care a reușit să creeze un dispozitiv special pentru transpunerea peliculei Lumière pe peliculă actuală. Astfel au putut să fie proiectate pe ecran imaginile ori-

ginale realizate de Dr. Gheorghe Marinescu și de colaboratorii săi. Prin asamblarea lor, a luat ființă cel mai interesant film științific al acestui an, intitulat — și el fără ambiții publicistice — «Premieră după 75 de ani». Inginerul Al. Gașpar, autor al dispozitivului de transpunere a peliculei vechi pe una nouă, semnează și scenariul, împreună cu Cornel Rusu. El semnează de asemenea și imaginea, împreună cu Constantin Dembinschi și Laurențiu Mărculescu, și semnează și regia, de unul singur. Ni se pare că a procedat foarte bine cumîlînd atîtea funcții. Pentru că altminteri exista riscul ca aventura de mai sus să continue și să apară în arenă noi protagoniști.

Val. S. DELEANU



«Un August în flăcări»
la răscruce de istorie

Epopeea eliberării

«Un August în flăcări», amplu serial dedicat aniversării a 30 de ani de la eliberarea țării, un serial pentru realizarea căruia și-au mobilizat toate forțele Televiziunea Română și Centrul de producție cinematografică «București». Un generic care oferă toate garanțiile unei reușite. Scenariști: Eugen Barbu și N. Mihail, cuplu verificat cu succes în «Urmărirea». Regizori: Dan Pita și Alexandru Tatos (6 episoade), Radu Gabrea (6

episoade) și Doru Năstase (un episod), toți tineri, talentați și dornici de afirmare. Interpreți: Cornel Coman, Toma Caragiu, Florin Pier-sic, Marga Barbu, Violeta Andrei, Vasilica Tastaman, Cristian Maurer, Liviu Ciulei, Ovidiu Iuliu Moldovan, Aristide Teică, etc.

În imagine: regizorul Dan Pita, operatorul Iosif Demian, actorii Dumitru Gheorghiu și Toma Caragiu, într-o pauză de filmare, la răscruce de gânduri și întrebări.



«Castele de nisip», construite pe faleză
la Mamaia din necesități cinematografice

Păcălița (Mariela Petrescu) și Păcală (Sebastian Papaiani) pun la cale noi păcăleli



O poveste mică-mică de la mare

«Castele de nisip», o comedie pentru 1974, scrisă de Paul Everac și realizată de Iulian Mihu. O comedie care va țintui la stîlpul infamiei impostura, incompetența, a-facerismul, parazitismul, lichelismul și altele de acest fel care ne mai otrăvesc încă viața. O comedie la care așteptăm să rîdem. Regizorul Iulian Mihu e de părere că «a face o comedie nu e cel mai vesel lucru din lume». Desigur. Dar nici prea ușor, judecînd după acest instantaneu de la filmările de astă vară, de la Mamaia.

Atenție, olteni!

«Păcală», filmul dorit și pregătit ani de zile de scenaristul D.R. Popescu și de regizorul Geo Saizescu, priileuiește actorului Sebastian Papaiani interpretarea celui mai dificil și mai frumos rol din carieră. Un rol anume scris pentru el, un Păcală generos, inventiv, hazliu și mereu fermecător, un erou de poveste în luptă cu prostia, trufia, viclenia, slugărnicia și arivismul. Luptă grea, drept care va fi ajutat de o Păcăliță de nădejde, interpretată de Mariela Petrescu.



Violeta Andrei, o actriță în căutare de roluri dificile

O actriță în plină ascensiune

Violeta Andrei, o actriță în plină ascensiune, o actriță frumoasă care nu mai vrea să fie distribuită în roluri de «frumoase». Cu două dintre personajele interpretate în filmele pe care le vom

vedea în 1974, Violeta Andrei își îmbogățește palmaresul cinematografic cu două roluri inedite. În serialul «Un August în flăcări» va fi proprietara unui magazin de antichități unde au loc ședinte-

le conspirative ale comuniștilor aflați în ilegalitate, iar în «Trei scrisori secrete» va întruchipa o aprigă activistă sindicală de pe un șantier de construcții navale.

jean pierre melville samuraiul



Realizator și producător, născut în octombrie 1917 la Paris, Jean-Pierre Melville (decedat în august 1973) reprezenta un caz particular de cineast independent, eliberat și liber de capcanele relațiilor producător-regizor.

S-a făcut cunoscut în 1947 cu o inteligentă adaptare după Vercors — «Tăcerea mării», film produs de el însuși cu foarte puțini bani, total în afara sistemului și regulilor de producție. După această reușită atât comercială cât și artistică, Mel-

ville s-a câștigat un loc aparte în cinematograful francez. Au urmat «Copiii teribili» după Cocteau, «Cînd vei citi această scrisoare», «Bob, hoțul», «Doi bărbați în Manhattan», «Léon Morin, preot» — unde îndemnarea profesională se lovește de multe ori de structura unor scenarii care nu se potriveau cel mai bine cineastului. «Denunțatorul», realizat în tradiția seriei B americane, i-a adus lui Melville consacrarea definitivă a criticii. Filmele care au urmat conturează portretul unui cineast de excepție. «Cel mai mare dintre Ferchaux», «Armatele nopții», «Al doilea suflu» (film polițist-maraton, cu o durată de aproape trei ore), «Samuraiul», «Cercul roșu», «Un polițist».

Moartea a întrerupt brutal firul unei creații cinematografice absolut remarcabile.

Personalitate singulară a cinematografului francez, Jean-Pierre Melville a parcurs în filmele sale drumul dificil care duce spre descrierea singurătății umane.

Într-o societate a incomunicabilității. A pătruns în această taină cu atîta pasiune, încît o întrebare a lui Camus ar fi potrivită ca motto al întregii sale opere: «Solitar sau solidar?»

Cinema

Învăluite în tăcere, filmele lui Jean-Pierre Melville au farmecul secret și difuz al unor incantații nocturne, întâmplări precise și în același timp imateriale, ca în somn, chipuri ce se perindă, neașteptate și oarbe impasuri peste care flutură deriziunea morții și întâmplării. Subiectul polițist, cu zonele lui de necunoscut, de pericol și de absurd,

cu violența surdă sau explozivă a înfruntărilor sale, este prilej ideal pentru cineast de a zugrăvi bandiți crespusculari, avînțați ireversibil spre jalone și lamentabile anihilări, polițiști cu tenacități aproape somnambulice, urmărindu-și prada printr-un labirint de ascunzături și capcane, hătuit și hăituitori detectîndu-se reciproc, cu același simț special, soi de radar veșnic în alarmă, semnalînd cu țipete tăcute, urmăritului primejdia, urmăritorului victima.

Pornind de la tradiția filmului american (de la care mărturisește că a învățat să iubească și să facă film) și, apoi, din dorința ca propriile sale filme să fie nu numai un mod de afirmare a realizatorului, ci și un succes de public, a luat

filmul polițist al anilor '50 — John Huston, Howard Hawks, William Wyler, Raoul Walsh sau Fritz Lang, etc. — drept punct de referință în cea de a doua perioadă a creației sale. Și astfel, pentru cineastul francez, filmele anilor '50, ca «Somnul cel mare», «A avea sau a nu avea», «Șoimul maltez», etc. devin sursa unei mitologii inviolabile. Trecearea aceasta de la rigoare la ineditul spectacular se



Alain Delon, protagonistul ultimelor trei filme ale lui Jean-Pierre Melville



Jean-Paul Belmondo,
al doilea suflu al voinței
(«Denunțatorul»)

face la Melville aparent desprinsă de datele obiective ale societății înăuntrul căreia cineastul și filmul său există, dar reflectând (și aceasta este un paradox involuntar al realizatorului francez), climatul lumii numite «moderne». Pentru că filmele lui Melville (cel puțin cele din perioada a doua de creație), dincolo de originalitatea lor în ce privește factura strict cinematografică, dincolo de subtilitatea și abilitatea lor pe plan profesional, fac loc unei atmosfere care provoacă un interes susținut la sociologi: apare aici omul tarat de însingurare și ne-comunicare, am spune chiar, omul expresie a unei existențe fabricate. «Samuraiul» său, sau «Polițistul» său (pentru că este vorba de acest film care la noi se numește «Polițistul», găsim cu cale să atragem atenția că în original este intitulat «Un polițist» și că traducerea exactă a titlului este prețioasă aici tocmai pentru că indică un caz ordinar și nu unul de excepție), acționează parcă sub narcotiză într-o lume de narcotici sau, ca să fim mai îngăduitori, o lume de anesteziați, o lume sedusă de ideea vitezei, o lume de solitari în care se pot identifica ușor resorturile societății numite «de consum», dar în care abia dacă se întrezăresc relații și raporturi de ordin uman. Este aici, de fapt, reflectarea nu atât a cadrului material al unei lumi, ci atmosfera unui întreg sistem social care se exprimă în tonuri crepusculare, Melville fiind el însuși un cineast al acestei lumi. Comisariatele de poliție pe care le vedem în «Denunțatorul», «Samuraiul» sau

R.P. Bulgaria

● La 5 aprilie 1948 era naționalizată în Bulgaria industria cinematografică și a sălilor de cinema. Acum, când cinematografia bulgară sărbătorește 25 de ani de film socialist, este cazul să ne întrebăm care sînt principalele linii de dezvoltare ale cinematografului din țara vecină și prietenă. În acești 25 de ani, filmul bulgar s-a orientat cu preponderență spre tematica revoluționară, spre filme care au pus în evidență lupta eroică a poporului bulgar pentru a se elibera de sub jugul monarhiei și, mai apoi, de cel al dominației fasciste. Filme ca: «Și ei au fost tineri», «Îngeri negri», «Țar și general» au pus în evidență această tematică realistă și revoluționară. Dar în același timp, cineaștii bulgari au știut să se apropie cu atenție și cu sensibilitate și de filmul contemporan. Un singur exemplu e suficient de concludent în această direcție: «Ocolul».

● Criticul de film Hristov Kirkov vorbește într-un articol publicat de revista «Le film bulgare» despre «apetența de contemporaneitate pe care o are cinematografia bulgară». «Cinematografia bulgară — scrie criticul amintit — nu se poate dispensa de pulsul actualității. Numai prin intermediul actualității se poate crea o adevărată școală cinematografică națională».

Dar ce fac în prezent maeștrii cinematografului bulgar?

● Cunoscutul regizor Rangel Vilceanov a terminat de curînd filmul «Fuga la Ropotamo», o peliculă așteptată cu mult interes de publicul bulgar. Rangel Vilceanov nu se dezmințe nici de data aceasta și realizează un film social dar



Nevena Kokanova sau triumful vedetei

«Y-17 acționează» sau triumful suspensului



și cu largi rezonanțe poetice.

● Pe platou s-a aflat și filmul dedicat copiilor, intitulat «Micul tigr».

● În «Săptămîna filmului

bulgar», care a avut loc de curînd la Paris, școala cinematografică bulgară s-a afirmat din nou cu intensitate. Criticul francez Albert

Cervoni, vorbind de cinematografia bulgară, remarcă existența unui nou val cinematografic cu mare rezonanță în contemporaneitate.

R.S. Cehoslovacă

• Cu zece ani în urmă, școala cinematografică cehoslovacă se afla în penumbră. Și dintr-o dată, în anul 1964, a avut loc «explozia cinematografică cehoslovacă», cum o socotește critica. Nume precum acela al lui Milos Forman («Dragostele unei blonde», «Balul pompierilor»), Ivan Passer («Lumină intimă»), Vera Chytilová («Micile margarete») s-au impus nu numai pe plan cehoslovac, ci și pe plan european.

• Cele două mari studio-uri cehoslovace («Barrandov film» și «Coliba-film») au produs filme din ce în ce mai interesante, realizate de cinești tineri și dotați. Foarte recentul film cehoslovac, producție 1973, «Și salută rîndunelele» a atras atenția publicului cinefil român.

• Regizorul slovac Stefan Uher a realizat filmul «Arțarul și Iuliana», o emoționantă poveste bazată pe baladele populare slovace.



«Vinul roșu» sau o dramă de familie

• La studioul Barrandov se continuă serialul de lungmetraj dedicat familiei Homolka, un serial plin de umor ceh, un serial amintindu-l pe Jaroslav Hašek (vezi ultimul film din acest serial, «Homolka și portofelul»).

• Tot la Barrandov, cunoscutul regizor cehoslovac Jiri Hanibal a turnat de curînd exteriorurile la filmul «Două lucruri pentru viață».

• La acest studio, regizorul Julien Dziedzina a terminat de curînd filmul «Bătălia pentru Hedwika».

• La Festivalul filmelor pentru copii și tineret de la Gottwaldow, regizorul Antonin Kachlik a prezentat cu mult succes filmul «Noi, fetele pierdute». E un film de sondaj psihologic, un film de moravuri, un film de o subtilă investigație în vîrsta adolescenței.

Ca peste tot în lume și în Cehoslovacia se lucrează în prezent la mai multe seriale. Patru dintre artiștii cehoslovaci, specializați în regia de film — Eduard Hoffmann, Zdenek Miler, Vaclav Bedrich și Bozena Mozisova

— își continuă activitatea cu seriale de desene animate. Eduard Hoffmann lucrează la serialul «Nouă povești», la a cărui bază stau operele fraților Capek — Karel și Josef. La sfîrșitul anului trecut, regizorul a terminat filmul «Povestea vagabondului», o istorie romantică, modernă, despre viața unui vagabond. Bozena Mozisova lucrează la istorioarele fetei Dorotka și papagalului ei. Zdenek Miler lucrează la pătaniile unei simpatice familii de cîrțițe.

«Omul nu e singur» sau reabilitarea singurătății





«Detașamentul roșu de femei» sau victoria artei

R.P. Chineză

După cum afirmă revista franceză «Ecran», «cinematograful roșu chinezesc se află în plin avânt». În anul 1938, cunoscutul regizor de filme documentare, Joris I-

vens, a turnat în China filmul documentar «400 de milioane». Filmul acesta s-a dovedit interesant, reprezentativ pentru viața de atunci a poporului chinez.

• Dar cinematografia chineză de după cel de-al doilea război mondial este cunoscută publicului românesc prin

cîteva filme reprezentative:

• Amintim de «Războiul subteran» (producție 1965), «Războiul minelor» (producție 1969), «Detașamentul roșu de femei» (producție 1970), «Fata cu părul cărunț» (producție 1971). Toate aceste filme, ca și multe altele, cuprind experiența de viață a poporului chinez, tra-

dițiile și obiceiurile sale, modul de viață contemporan din China Populară.

• Și ca să încheiem tot cu un citat: «Cinematografia din Republica Populară Chineză este azi, alături de cinematografia japoneză, o cinematografie evoluată de pe continentul asiatic.» (Marcel Martin).

«Balada steagului roșu» sau victoria înțelepciunii



R.P.D. Coreeană

● Desfășurate la București, Craiova și Drobeta-Turnu Severin, zilele filmului coreean s-au bucurat de un mare succes de public și de critică. În cadrul zilelor filmului coreean s-au prezentat următoarele producții cinematografice: documentarul de lung-metraj: «Phenian», filmele artistice de lung-metraj «Soarta unui combatant din detașamentul de autoapărare», «Drumul spre satul natal», «Agenul X-26 în acțiune», «Fiul mecanicului de locomotivă» și «Fata care vinde flori».

Filmele care au fost prezentate în aceste spectacole de gală au demonstrat vocația cineaștilor coreeni pentru filmul-evocare revoluționară, ca și pentru filmul politic.

● Documentarul «Phenian» ne-a prezentat în culori foarte atrăgătoare frumoasa capitală a Coreei de Nord. Filme cum sînt «Drumul spre satul natal» sau «Fiul mecanicului de locomotivă» sînt exemple pilduitoare pentru vocația spre filmul artistic pe care o au cineaștii nord-coreeni.

«Soarta unui combatant» sau credința în victorie



«Amintiri... Amintiri» sau drama unei femei

Cuba

● Alfredo Guevara, directorul Institutului cubanez de artă și industrie cinematografică, declara într-un interviu publicat în revista franceză «Cinéma '73»: «În Cuba, filmul constituie o armă cu care luptăm activ pentru decolonizarea culturală» iar cunoscutul cineast cubanez Humberto Solas, spunea: «În anul 1959, cînd revoluția a triumfat în întreaga Cubă, am plecat de pe baricade pe băncile insti-

tutului cinematografic. Aici mi-am realizat destinul de om și de cineast»

● Tomas Gutierrez Allea, veteranul și totuși proaspătul regizor al filmului cubanez, declara cu prilejul ultimului Festival internațional al filmului de la Moscova: «Școala de film cubaneză s-a dezvoltat pe tărîmul fertil al pămîntului nostru. O școală ca a noastră nu s-ar fi putut naște în străinătate. Sîntem datori poporului nostru și trebuie să-i restituim dragostea care ne-o poartă cu filme din ce în ce mai bune».



«Sutjeska» sau solidaritatea eroică înaintea morții

R.S.F. Iugoslavia

● În studioul «Bosnia-film» s-a produs și filmul «Sutjeska» (filmul în care rolul mareșalului Tito este interpretat de actorul Richard Burton).

● La «chenezina realizatorilor» de la Cannes din acest an, filmul iugoslav «Puterea», dezbateră contemporană realizată cu multă luciditate asupra forței partidului în procesul de construire a socialismului, s-a aflat în atenția criticilor și a publicului.

● O altă cale prin care s-a impus cinematograful iugoslav în lume, este calea realismului poetic. Să ne amintim în acest sens de filmul iugoslav de mare succes, care a rulat acum câțiva ani, «Am întâlnit și țigani fericiți». Și să pomenim cu această ocazie tot un film al regizorului Petrović, realizat în coproducție cu studiourile italiene, după romanul lui Mihail Bulgakov, «Maestrul și margareta». Aceasta este a doua direcție, foarte fertilă pentru cinematograful iugoslav.

● Nu trebuie însă uitată nici celebra școală de animație iugoslavă. La Festivalul de

la Zagreb, ca și la festivalurile de la Annecy și Mamaia, cineastii iugoslavi au fost întodeauna în primele rânduri.

● La 30 de ani după bătălia

de pe Neretva (ne amintim cu toții încă de foarte bunul film făcut de Veljko Bulajić) cinematografia prietenă iugoslavă se află în plină afir-

mare mondială, purtându-și pe tot globul patosul ei revoluționar și puternicul suflu al romantismului contemporan.

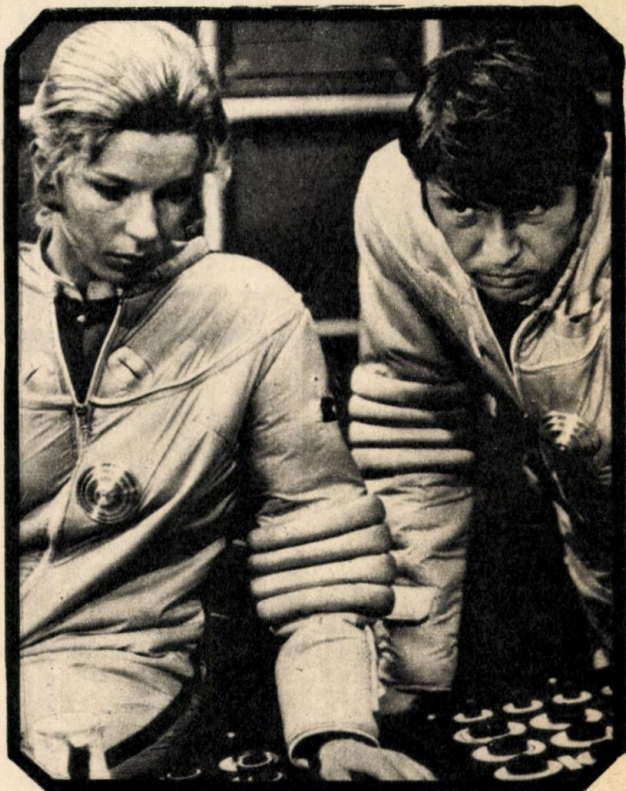
R.D. Germană

● Studiourile DEFA-Berlin produc anual 30—35 de filme pentru marele și pentru micul ecran. Locul principal în producția de filme din R.D. Germană îl ocupă filmul de actualitate (de exemplu, «Al treilea» — film distins la Festivalul de la Karlovy-Vary din 1972 cu un Premiu special, și filmul «Eva și Adam».)

● Cineastii de la studiourile DEFA se arată preocupați și de filmul istoric («Copernicus», în colaborare cu cineastii din R.P. Polonă.)

● Viața militanților revoluționari din Germania dinaintea ultimului război mondial a fost evocată de filmul «Cu toate acestea», închinat vieții lui Roza Luxemburg și lui Karl Liebknecht.

● Pentru copii și tineret, cineastii germani au turnat recent filmul «Micul și marele Klaus».



«Eolomea», evadare în lumea științifico-fantastică

U.R.S.S.



«Iluminare» sau expresivitatea chipului de femeie

R.P.Polonă

● În revista franceză «Cinéma '73», cunoscutul istoric și critic de cinema polonez, Bolesław Michałek, remarcă: «Acest nou val polonez s-a născut datorită climatului de creație care există în cinematografia noastră. Fiecărui tânăr regizor îi sînt larg deschise portile spre afirmare».

● La recentul Festival internațional al filmului de la Moscova, cinematografia poloneză a fost prezentă în palmares și cu filmul de lung-metraj «Copernic» (coproducție cu studiourile Deaf-Berlin.)

● Pe platourile poloneze se află în lucru filmele: «Nopțile și zilele» — «un studiu despre viața femeii de azi».

● Doi tineri regizori Józef Gebski și Antoni Usher, care au realizat pînă acum împreună filme documentare și de desen animat, au terminat filmul artistic de lung

metraj intitulat: «Un tabel al moravurilor».

● Regizorul Andrzej Brożowski se găsește în faza de montaj cu filmul «Ziua interzisă».

● În faza de post-sincronizare se află un alt film contemporan polonez: «O poveste a zilei de azi».

● Regizorii de film polonezi sînt adesea prezenți și în realizarea filmelor de televiziune. Cunoscutul cineast Jerzy Passendorfer lucrează acum pentru TV filmul de influență folclorică «Ianosik».

● Sînt 39 de studiouri de filme în U.R.S.S. care produc 185 de lung-metraje artistice pe an, 45 de lung-metraje de popularizare științifică, 65 de filme de animație, 1 190 scurt-metraje. Mai mult de jumătate din lung-metrajele sovietice sînt realizate în studiourile republicilor unionale. Diversitatea de genuri, de stiluri, de preocupări este atît de variată, încît un critic francez spunea: «diferența între un film făcut la Tbilisi și un film făcut la Moscova e tot atît de pronunțată ca între un film italian și unul suedez».

● Regizorul Roman Karmen a terminat de curînd un documentar în două serii — «**Continutul în flăcări**» — care încearcă să facă un portret al unei Americi Latine pe calea luptei pentru libertate și independență, pentru demnitate umană.

● «**Un oaspete neașteptat**» al regizorului Vladimir Monahkov este o incursiune în trecutul unui soldat mort pe front ca un erou. Ce fel de om era și dacă eroismul lui fusese o întâmplare, o conjunctură sau manifestarea unui caracter.

● «**Pentru destinul tău**» de Timur Zolov este povestea unei reîntoarceri. Valurile războiului au dus-o pe eroină în Franța, unde s-a stabilit. Revenirea, după ani și ani, în Ucraina natală, este pentru ea începutul unei noi vieți, descoperirea unor noi valori morale.

● Mark Donskoi a lucrat filmul «**Nadejda**», poem cinematografic închinat unei femei de excepție care și-a dedicat viața cauzei revoluției, poveste a mariei dragoste care a unit-o pe Nadejda Krupskaja cu V.I. Lenin. «Nu va fi un film biografic — spunea Mark Donskoi — ci povestea formării unei concepții de viață revoluționară».



Ludmila Savelyeva a avut ca „scenariști” pe Tolstoi, Cehov și BulgaKov

«Monolog» sau o deschidere spre umanismul cinematografic



● «Arbat, colț cu strada Babulinas», de Manos Zaharias, este un episod din lupta patrioților greci.

● Serghei Bondarciuk este interpretul principal al unui film de science-fiction — «Tăcerea doctorului Ivens» — la care lucrează regizorul Budimir Metalnikov. «Science-fiction-ul — spune cineastul — ne permite să observăm și să analizăm vremurile în care trăim, în totalitatea lor, în aspectul lor universal».

Irina Miroșnicenko, interpreta marilor roluri

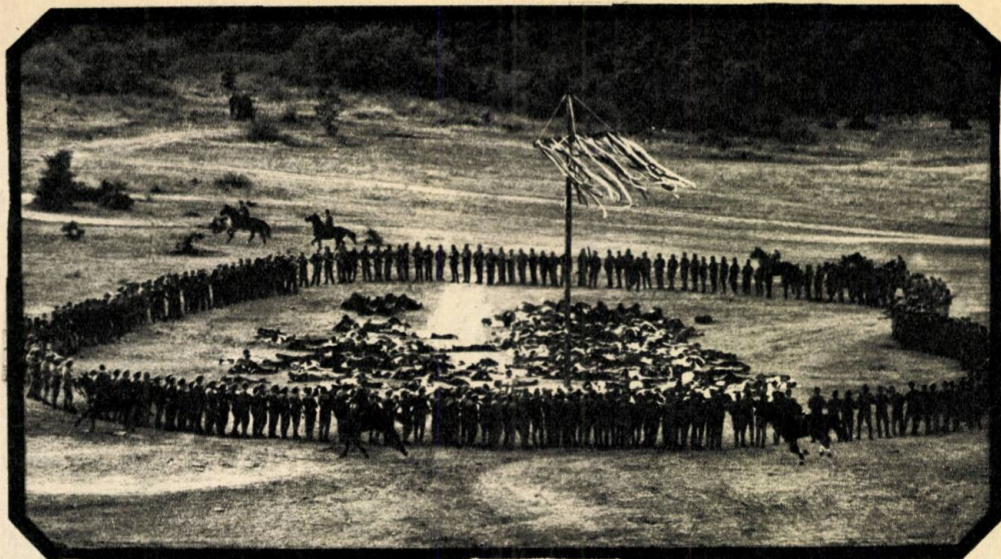


● telex ●
filmul
socialist

R.P. Ungară

• Ultimele două filme ale lui Iancso, «Sirocco» și «Ag-nus Dei», continuă tematic și stilistic analiza opresiunii so-ciale, a sistemelor represive prin care ea se manifesta în diferite momente ale istoriei maghiare • Cineastul a ter-minat de asemenea două fil-me în Italia: «Tehnică și rit» — evocare a vieții lui Attila, turnat pentru televiziune (în același ciclu cu «Clownii» lui Fellini) și «Pacifistul» cu Monica Vitti — povestea unui asasinat politic.

• Karoly Makk, autorul sfi-șietoarei povești a priete-niei între o bătrână deja rătă-cită în umbrele ireale ale morții și nora ei («Iubire»),



«Psalmul roșu» sau triumful viziunii regizorale

crede că «ceea ce con-tează nu este numărul de premii pe care un film le poate lua, ci raportul între film și public. «Filmul ungu-resc se bucură de o bună sănătate — spune cineastul — căci el se află prezent

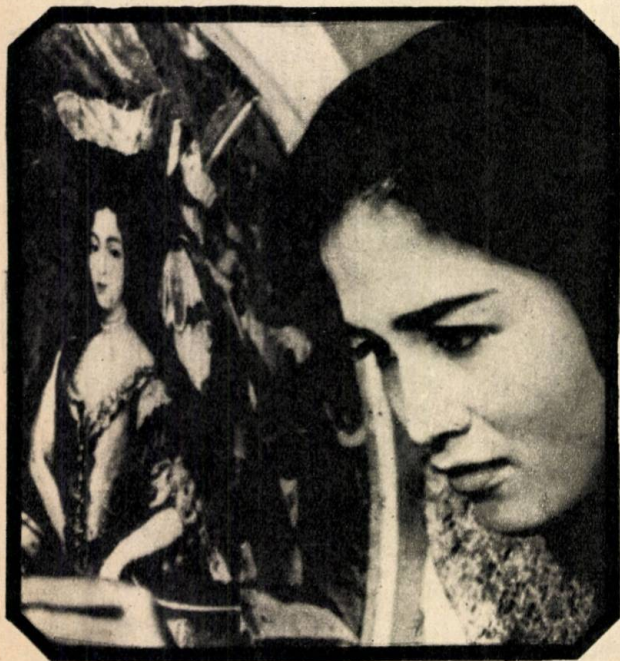
la întâlnirea cu publicul. Ci-nematograful maghiar are o profundă legătură cu Unga-ria de azi, tot așa cum neo-realismul italian era strâns legat de realitățile italiene. Asta contează în primul rînd».

«Petőffi '73» sau triumful tinereții tumultuoase



«Telex» realizat de Al. Racoviceanu

«Jungla Xanoo» sau biruința asupra dușmanului



R.D. Vietnam

• Cîteva dintre filmele nord-vietnameze văzute la noi (cum ar fi «Jungla Xanoo») au impresionat prin realismul imaginilor, prin pa-tosul revoluționar, prin ade-vărurile politice rostite cu fiecare replică.

• În toamna aceasta, la București, în cadrul galei fil-mului din R.D. Vietnam, am avut prilejul să vedem două filme documentare de me-traj mediu: «Asaltul șoselei Xuan-Tui» și «Pace în Viet-nam».

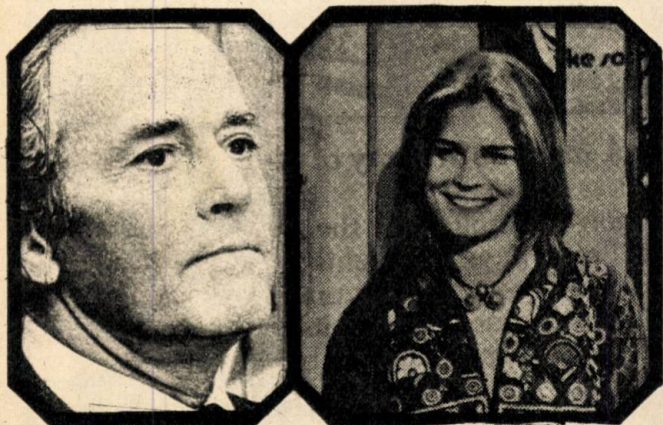
• Publicul din sala de cin-ma a primit favorabil aceste filme vietnameze, a receptat pe de-a-ntregul mesajul lor. Merită menționat și faptul că filmele vietnameze, cultivînd în primul rînd filonul revo-luționar, nu pierd din ve-dere poezia, filonul romantic.

cinerama

ACTORI CELEBRI CU PICTURI MAI PUTIN CELEBRE...

În S.U.A., comerțul cu picturi realizate de actori a devenit un «business» foarte rentabil. Se vînd seturi cu picturi semnate de: Henry Fonda, Candice Bergen, Richard Chamberlain, Red Skelton, Dinah Shore, Tony Bennett, Elke Sommer, etc., etc. Prețul unui set: 1500 dolari. Kim Novak se numără și ea printre actorii care «mîz-

gălesc» pînze (exprimarea aparține revistei «News-week»). Ea a declarat recent: «Arta este la liberă apreciere a celui care o cumpără...» Ca dovadă că e posibil să fie și așa, iată și părerea unei pictorițe, pe nume Peggy Lee: «Favoriții mei sînt Renoir, Monet și... Henry Fonda»



**Henry Fonda împarte gloria cu... Renoir!
Candice Bergen și o pictură cu fluturi**

**Kim Novak și un
pescăruș de 11.000 dolari**

**Red Skelton și unul
din «clownii» săi**



**Pictura naivă a devenit...
...o manie pentru Ursula Andress**

...ȘI O ACTRIȚĂ CU O COLECȚIE «IMPRESIONANTĂ»

Ursula Andress lipsește de pe platourile de filmare de mai bine de 3 ani. Între timp, a trecut și prin țara noastră, a vizitat platourile de la Buftea, a asistat și la filmările «Mirilor anului 20», a dat chiar și un interviu pentru revista noastră, dar... n-a turnat. Recent, ea a de-

clarat revistei «Oggi» că intenționează să «recupereze timpul pierdut». Aceeași revistă ne-o prezintă însă în chip de colecționară de tablouri. «Am fost sedusă de pictura naivă și am izbutit să-mi strîng o colecție impresionantă», a spus Ursula Andress.

noi SPERANȚE

5 DEBUTURI PE ECRANELE SOVIETICE

Din cele șase roluri principale ale filmului sovietic «Diminețile sînt liniștite» de Stanislav Rostotki, cinci au fost jucate de debutanți. Acum, după ce filmul său s-a bucurat de un binemeritat succes și a candidat la Oscar, Rostotki ne povestește cîte ceva despre cei cinci actori debutanți pe care i-a selecționat după îndelungi prospecții:



Mi se părea că o să moară
de emoție (Katia Markova)



În gura ei versurile
sunau altfel (Irina Dolganova)



Părul ei blond ca mătasea
porumbului... (Lena Drapeko)



Avea ochii foarte
trști... (Irina Șevciuk)



Mi-a plăcut privirea lui strălucitoare... (Andrei Martînov)

● **KATIA MARKOVA** avea multă experiență în teatru. Dar la prima probă a jucat atît de agitat, atît de nervos, încît mi s-a făcut frică. Mi se părea că o să moară de emoție. Așa că am spus: «Nu e nevoie de nici o dublă». Ceea ce, am aflat mai tîrziu, a amărît-o foarte tare. Credea că n-o să-i dau rolul...

● **IRINA DOLGANOVA** era studentă la Școala de artă dramatică din Saratov. Nu-și făcea iluzii că o să capete un rol în filmul meu. La probă, a recitat. Nenumărați candidați recitaseră versuri. Toți, în același fel. Eram sătul, pînă peste cap, să-i ascult. Și deodată, am auzit versurile sunînd proaspăt, firesc, altfel. Așa că m-am decis, pe loc să-i dau rolul Sonia Gureici...

● **LENA DRAPEKO** venea de la Institutul de teatru, muzică și film din Leningrad. Părul ei blond ca mătasea porumbului și tenul proaspăt au luminat parcă pe loc încăperea în care-i ascultam pe candidați. Deși era vară, venea parcă din frig. Puritatea și candoarea pe care le degaja m-au determinat s-o distribuie. La turnări, am avut surpriza să constat că ea era cea mai rezistentă. A fost singura care nu s-a plîns niciodată cînd am filmat marșurile prin terenurile mlăștinoase...

● **IRINA ȘEVCIUK** studia la Moscova la Institutul de cinematografie. Avea doar 17 ani. Aveam să aflu mai tîrziu că nu se adaptase mediului din Institut, că nu învăța prea bine și că se închisese în ea. Primul nostru contact a decurs astfel: am zărit într-un colț o fetiță subțirică, cu ochii foarte trști. I-am întrebat pe cei din echipă ce-i cu ea. Cînd mi-au spus că va da probe pentru rolul Rita Osianina, am crezut că asistenții mei au înnebunit. Rita era singura eroină mai în vîrstă, care fusese măritată și avea și un copil. Am expediat-o pe loc pe Irina Șevciuk, dar toată ziua — și toată noaptea — m-au obsedat ochii ei trști, foarte trști, chiar și cînd suridea. Dimineața nu mai aveam nici o ezitare. Găsisem ochii Ritei Osianina...

● **ANDREI MARTÎNOV** fusese coleg cu singura mea actriță profesionistă, cu Olga Ostroumova. El, însă, nu făcuse film. Fizionomia veselă, privirea strălucitoare mi-au plăcut din prima clipă. Dar era așa de tînr și firav, încît nu prea mă dumiream cum o să intre în pielea plutonierului Fedot Vaskov, țaran get-beget, ostaș cu experiență. Dar a izbutit prin voință, mai ales prin voință, căci comicul de teatru Martînov l-a eliminat pe actorul din el și a izbutit să trăiască în pielea personajului...

FETE NOI PE ECRANELE POLONEZE

● **JANINA SOKOLOVSKA** a debutat pe lângă teatrul «Probleme» din Lodz, unde există și un studio pentru artiști amatori. În 1969 studioul prezenta, cu trei din tinerii săi actori amatori, între care și Sokolovska, o piesă «documentară» intitulată «Cuartă în do major» (prelucrarea dramatică a unor scrisori adresate de către un fost deținut dintr-un lagăr nazist comandantului de lagăr care trăia în R.F. Germania). Spectacolul a stîrnit vîlvă. S-a bucurat de un uriaș succes. A fost premiat. Sokolovska a fost imediat admisă la Institutul de film din Lodz. În 1972, deși încă studentă, e distribuită de Jerzy Hoffman în rolul blondei Olenka din superproducția «Potopul». Adevărul ei debut are însă loc în 1973 cu rolul principal din «Tratatul mamei» de Wojciech Has.

● **URSZULA GAWRYS** a absolvit în 1968 studii superioare, dar nu de teatru sau film, ci de... pian. După care, în taină, fără acordul părinților, s-a înscris la Institutul de teatru din Varșovia. În anul IV șansa îi suride. E distribuită în două roluri principale de film TV. Urmează un succes internațional: studenții care prezintă spectacolul de diplomă cu piesa «Exerciții pe teme shakespeariene» pleacă în turneu în S.U.A. și sînt aplauzați la New York, Washington, Kansas City, etc. La întoarcere, o așteaptă o surpriză mare: regizorii Gebiski și Halor o cheamă pentru probe la filmul «Studiu de moravuri». Și Urszula Gawrys obține rolul principal, cel al Krystynei, rolul unei studente la etnografie, o fată sensibilă dar distrată, care se trezește brusc implicată în drama pe care a provocat-o ocupația nazistă.

● **MACIEJ GORAJ** obține pe vremea studenției, la Institutul de film din Lodz, primul său rol. Dar nu era vorba nici măcar de un rol episodic, ci de cel de... cascador. După aceea a făcut și figurație. Pentru ca anul acesta, în același «Studiu de moravuri», regizorii filmului (care l-au văzut în lucrarea de diplomă în rolul «Klej-băiatul hippy») să-l distribuie în rolul titular, cel al studentului etnograf care, confruntat cu ororile războiului, abandonează preocupările sale științifice și devine un luptător.

● **MALGORZATA PRITULAK** studia cu sîrguință filologia romanică. O pornire neașteptată o determină să se prezinte la Institutul de teatru din Varșovia. Ceea ce a avut drept urmare, încă din anul II, rolul italienei din comedia lui Chmielewski «Cum am declanșat al doilea război mondial» și apoi, după absolvire, rolul principal din ultimul film al lui Krzysztof Zanussi, «Iluminarea».

L.C.

noi SPERANȚE



Fosta amatoare
(Janina Sokolovska)



Fosta pianistă
(Urszula Gawrys)



Fostul cascador
(Maciej Goraj)



Fosta romanistă
(Malgorzata Pritulak)

Debuturi românești



Marele norocos al anului — Vlad Rădescu în rolul lui Ciprian Porumbescu

VLAD RĂDESCU

- Născut în anul 1952
- Student în anul III la I.A.T.C. «I.L. Caragiale», clasa profesoarei Sanda Manu
- A interpretat rolul lui Ciprian Porumbescu din filmul cu același titlu al lui Gheorghe Vitanidis.

— Cum te-ai simțit, Vlad Rădescu, aflându-te dintru început în fața unui rol de asemenea anvergură?

— A fost impresionant. Șansa aceasta mi-a dat senzația unei explozii. Nu am avut emoții sau frică de rol, cât teamă pentru încrederea investită în mine. În orice caz, am avut fericirea să debutez, datorită regizorului Gh. Vitanidis, într-una din cele mai frumoase partituri care s-ar putea oferi unui actor.

— Ce simțăminte te-au încercat în momentul creionării

personajului, a înfrumusețării sale?

— Pot spune că s-a dat o pseudo-luptă între mine și Ciprian Porumbescu. Nu știu acum dacă eu m-am apropiat de Ciprian sau l-am apropiat pe el de mine. Știu însă că am ajuns la el printr-o dăruire de fiecare clipă, la cea mai înaltă tensiune. Am căutat să-i creez spectatorului imaginea unei flăcări în vîlvătaie și mai ales am compus rolul gîndindu-mă tot timpul, asemenea lui Ciprian, la colegii mei de generație, la felul lor de viață, la bucuriile și tristețile, la țelurile și idealurile lor.

Debuturi românești

ADINA POPESCU

● S-a născut la 1 august 1947. A urmat I.A.T.C. «I.L. Caragiale» între 1965-1969. A fost repartizată la Teatrul de Stat din Pitești și, din 1971, la teatrul «Ion Vasilescu» din București, unde a interpretat o serie de roluri de băieți și fetițe de liceu. ● A debutat în film în rolul principal, Sanda Dobrescu, în «Dragostea începe vineri» de Virgil Calotescu.

Dragostea începe vineri și urcușul cinematografic în 1973 — Adina Popescu



— Adina Popescu, în Institut, refuzai să joci în filmele colegilor de la regie. Ce s-a întâmplat, ce te-a determinat să faci totuși film?

— Poate părea curios, dar la mijloc este un capriciu. Dintr-o idee preconcepută, am urit mult timp filmul, socotindu-l o artă artificială; dar acum gîndesc cu totul altfel. Declanșatorul este fostul meu coleg de facultate, Iosif Demian, acum asistent la Institut, care mi-a spus odată, în treacăt, că mă dă tot timpul de exemplu negativ studenților lui pentru că nu am primit să fac probe pentru film.

— Și asta te-a ambiționat?

— Exact. Mai mult, m-am trezit vedetă peste noapte. Da, acesta este cuvîntul. Marți am dat probele și miercuri eram protagonista.

— Cum te-ai simțit în noua identitate a Sandei Dobrescu?

— Pe Sanda am iubit-o, m-am identificat cu ea, avînd nu numai vîrsta rolului dar și datele personajului, o fată din zilele noastre, cînd timidă, cînd zăpăcită și obraznică. În cele patru luni de filmare uitasem că mă cheamă Adina. Muncitoarele de la I.P.R.S. mă strigau Sanda și devenisem, ca de altfel întreaga echipă, colegi de-ai lor. Jucam împreună cu ei, ca și cînd ne-am fi cunoscut de cînd lumea.

— După acest rol important, demn de invidiat de oricare actriță din generația tină, părerea ta despre arta filmului a rămas aceeași?

— Nu. Dimpotrivă, modul acesta de manifestare artistică m-a subjugat; mi-a intrat în sînge; m-am îndrăgostit de el. Cred că voi fi un actor disperat dacă nu voi face film. Film nu înseamnă neapărat să joci roluri principale. Mă interesează, pentru maturizarea mea, mai mult diversitatea lor decît întinderea.

Debuturi românești



Un frumos parașutist care se teme de înălțime (desigur, doar pe ecran) — Geo Costiniu

GEO COSTINIU

• Născut în 1950, își începe activitatea artistică de timpuriu, la vârsta de 9 ani, cu înregistrări la radio și televiziune, în emisiuni pentru copii. În 1969 intră la I.A.T.C., pe care îl absolvă în 1973, fiind repartizat la Teatrul Național din Iași.

• A jucat pe scena Studioului I.A.T.C. în «Șeful sectorului suflete» și «Celebrul 702» de Al. Mirodan.

• La televiziune a realizat unul din rolurile principale din filmul polițist «Haina de piele» în regia lui Dan Necșulea.

• A interpretat roluri episodice în filmele «Zestrea domniței Ralu», «Săptămîna nebunilor» și «Mirii anului doi». Cu «Parașutiștii» își face adevăratul debut în film, interpretînd rolul soldatului Iuga.

— Gîndindu-te acum, după premiera filmului «Parașutiștii» la personajul Iuga, crezi că a fost un rol important?

— Amuzant mi se pare faptul că pînă acum, de cîte ori am fost chemat să filmez, mi se cereau lucruri pe care nu știam să le fac. Așa s-a întîmplat cu «Mirii anului doi», unde mi s-a oferit un rolișor de călăreț. Am învățat deci să călăresc. Apoi în «Haina de piele» eram nevoit să șofez și după filmare m-am ales cu un carnet de conducător auto. Mai greu a fost cu «Parașutiștii», unde teama de înălțime, de amețală, mi-a paralizat curajul. Cu parașuta n-am îndrăznit să sar. În cel privește pe Iuga, acum, după filmare, mi se pare un personaj ușor neterminat. Iuga este totuși un tînăr simpatic, în ciuda acelor fraze artificioase și cam laudative pe care le tot spune la adresa comandantului. De altfel, în scenariu, dialogurile erau cam nefirești, așa că pentru a lua forma pe care o au acum, a trebuit să intervin pe loc, în timpul filmărilor, pentru a-i da cursivitatea și degajarea vorbirii din viață.

— Ai absolvit Institutul anul acesta. Ce roluri te așteaptă?

— Tot cu Dinu Cocea voi continua colaborarea, probabil, într-un film de spionaj a cărui acțiune se petrece în vara lui August '44. Filmez cu Dan Necșulea într-un episod al unui serial realizat de televiziunea franceză, despre marile comori ale lumii. Episodul se intitulează «Tezaurul» și este vorba de dispariția «Cloștii cu pui».



Debuturi românești

OVIDIU IULIU MOLDOVAN

• Născut la 1 ianuarie 1942. Absolvent al I.A.T.C. «I.L. Caragiale» în 1964, clasa profesorului Pop Marțian. Repartizat la Teatrul Național din Timișoara, își desfășoară activitatea actricească jucând în nenumărate piese din dramaturgia națională și universală. A deținut rolurile principale în «Anotimpuri», «Pădurea împietrită», «Nu sînt Turnul Eiffel», «Baletul electronic» și «Simple coincidențe». Din 1970 activează la Teatrul Național din București, în roluri importante din «Regele Lear», «Prima zi de libertate», «Săptămîna patimilor», «Zodia taurului», etc.

• La televiziune a interpretat rolul principal din piesele «Robespierre» și «Cei din urmă».

• Își face debutul în film cu rolul principal din «Despre o anume fericire». Concomitent turnează și pentru filmul de televiziune «August în flăcări».

Despre o anume fericire, inclusiv fericirea de a juca în film — Ovidiu Iuliu Moldovan



— Ovidiu Moldovan, faptul că debutezi în două filme, îți pune probleme de interpretare?

— Debutul meu în film, la 30 de ani, după o experiență de 10 ani în teatru, este plăcut și pasionant, oferindu-mi bucuria de a crea două personaje diferite ca structură.

«În «Despre o anume fericire» dețin rolul principal. Este vorba de un tânăr care înțelege imperativele majore ale utilității prezenței sale la locul de producție, alegînd uzina, deși avea posibilități să rămînă asistent universitar. Dar importantă mi se pare nemulțumirea lui, care îl aduce în conflict cu inerția, lășitatea, comoditatea. Aceste caracteristici mi-au dat posibilitatea să creez un personaj ieșit în afara șablonului întrezărit la o primă lectură a scenariului.

— În «August în flăcări» interpretezi, mi se pare, un personaj cu totul diferit...

— Da, un personaj cu pondere relativ mare în grupul aparatului polițienesc. Este un personaj negativ. Un fel de eminență cenușie, omul care rezolvă din umbră, cu discreție, probleme de mare importanță. Pentru reliefarea acestui rol am folosit un joc cenușiu, cu minimum de mijloace, încercînd, într-un fel, să echilibrez scenele, mergînd pe un pol opus, diferențiat partenerului meu, Toma Caragiu, care joacă în forță.

Interviuri realizate de
Viorel BINDEA



Hollywoodul în obiectiv



muzeee pentru arta a șaptea



Toți cei care au scris o istorie a filmului au menționat fiecare, la rîndul său, din ce cauze s-a întemeiat cetea filmului pe malul Pacificului, în înșorita Californie. Și cum s-a ajuns ca prodigioșul oraș în care s-au aglomerat studiourile să devină miticul oraș al filmului. În numai 50 de ani, Hollywoodul și-a țesut o legendă. A devenit legendă în sine. Dar tot la numai 50 de ani, legenda a început să se destrame. Pereții strălucitorului univers din mucava au început să se cojească. Starea de agonie persistă de două decenii, și de atunci Hollywoodul se zbate în chinurile agoniei și încearcă, prin toate artificiiile posibile, să renască din propria-i cenușă.

Colac de salvare pentru casa Disney

Se știe că în ultimul deceniu majoritatea studiourilor hollywoodiene s-au reciclat. Că ele produc seriale pentru principalul lor concurent, televiziunea, că și-au diversificat tematica, că au încercat să lichideze epoca poveștilor siropoase și a telefoanelor albe, epoca happy-endului obligatoriu. Că au încercat să-și sporească veniturile scoțînd la mezat recuzita filmelor celebre din perioada de glorie

**Contra cost te poți plimba
la braț cu Mickey-Mouse!
Contra cost poți da mîna
cu Tarzan!
Contra cost poți pune
mîna pe Frankenstein!**

și chiar costumele actrițelor celebre din aceeași perioadă. O altă idee a fost aceea de a profita chiar de acel gigantism care — între altele — le-a fost fatal. Inițiativa îi aparține casei Disney. Marele parc de distracții destinat copiilor — mici, dar și mari! — pe care studiourile Disney l-au amenajat, este renumit. Contra unei taxe de intrare te poți întîlni cu făpturile disney-ene. Nu desenate. Nu brodate sau confecționate. Ci în «carne și oase». Îl poți lua de braț pe Mickey Mouse, te poți plimba cu rățoiul Donald în barcă, ai ocazia să te dai în lanțuri în tovărășia lui Pluto! Așa se face că, datorită acestei noi surse de venituri, studiourile Disney nu și-au întrerupt activitatea, producînd în continuare filme, inventînd în continuare animale, de la «pisici blestemate» pînă la «infaillibili cimpanzei»...

Aceeași idee au avut-o și studiourile Universal. Permițînd accesul publicului într-o

lume închisă, foarte închisă, adică pe platouri. Se știe că platourile de filmare de la Hollywood erau păzite cu tot atîta strășnicie ca Pentagonul și că, uneori, chiar și ziariștii acreditați pătrundeau cu greu în acea lume, deși posedau «legitimații speciale». Este limpede că acest sistem de pază, sistemul de a nu lăsa să pătrundă nici un ochi indiscret — și nici chiar discret — sporea aura de mister, sporea mitul țesut în jurul cetății filmului. Dar la ce mai putea folosi mitul, într-un moment de criză, într-un moment cînd veniturile scădeau vertiginos? Așa că «boss»-ilor de la «Universal Studios» le-a venit ideea să permită publicului să asiste la turnări, mai bine-zis la reconstituiri fidele ale unor turnări. În decoruri autentice, desigur. Pe cele 25 de hectare, pe care se întinde un adevărat oraș reconstituit, cu magazine, hoteluri, baruri, străzi, gări, piscine etc., etc. Și unde nu numai deco-

rurile sînt autentice. Sînt reconstituite cataclismele, incendiile, uraganele (din filme!). Trucajul e atît de perfect, încît ți se ridică părul măciucă. În minutul de după cataclism constăți însă că arborii dezrădăcinați de uragan revin de la sine la poziția inițială, că saloonul mistuit de flăcări arată la fel ca înainte, sau că torpila care a explodat la un centimetru de submarinul în care te aflai nu a avariat cu nimic vasul.

Muzeul «Universal City»

Ca urmare a acestei idei, studiourile Universal au fost vizitate în cîțiva ani de șapte milioane de spectatori și au realizat beneficii importante. De pe urma cărora au turnat filme noi (firește, pe platouri neaccesibile...). Culmea e însă că această idee nu e nouă. A avut-o în urmă cu 58 de ani și fondatorul studiourilor, Carl Laemmle. El permitea publicului, contra unei taxe de 25 de cenți, să asiste la filmări. Producția nu era stingerită, deoarece sonorul nu fusese încă inventat pe vremea aceea...

E deci plauzibil că orașelul western în care Tom Mix turna primul film cu cow-boy în 1918 (și în care Universal și multe alte studiouri și-au turnat westernurile) să li se pară multor vizitatori foarte familiar, pentru că l-au văzut



Ficțiunea în carne și oase: Disneyland

Orașul-western pe platou (e interzis să tragi cu colt-ul!)

și revăzut într-una pe ecrane. Te frapează însă casa stranie în care Alfred Hitchcock a turnat multe cadre din «Psycho». Sau uriașă cascadă artificială pe care Mike Todd a folosit-o pentru a realiza una din cele mai spectaculoase secvențe din «Ocolul lumii în 80 de zile». Cine este omul fioros pe care copiii l-au asaltat și-i cer autografe? Este chiar Frankenstein (cel «de serviciu», în tură) în persoană... În pădurea virgină care așteaptă Tarzanii ipotetici, te trezești față în față cu o uriașă gorilă (mecanică!) care te amenință rînjind. Pentru ca apoi să asisti la saltul spectaculos al cascadorului care, «rănit de moarte», sare în gol (de 20 de ori pe zi, fără să-și provoace măcar o zgîrietură) de pe acoperișul unei case-decor, de la 12 me-



tri înălțime... Poți lua și o lecție de machiaj în celebra cabină a lui Lucy (vedeta favorită a femeilor, ea dîndu-le sfaturi în popularea emisiune TV «Here is Lucy»...). Poți asista și la dresuri în grădina zoologică. Acolo își «învață» rolurile animalele care «joacă» în filme. Dresor este faimosul Ray Berwick, care a realizat un tur de forță pentru «Păsările» lui Hitchcock, izbutind să pregătească pentru «rolul» lor ciorile și corbii...

Vestigii? Mărturii ale unei epoci apuse? Probabil. E de presupus că cinematografia de azi — nemaiputînd capta publicul prin reușitele tehnice ale unor superproducții-mamut ce mizează în exclusivitate pe factorul spectaculos, nu va mai folosi în majoritatea cazurilor uriașul arse-

nal-recuzită de la «Universal City». Nu mai e cazul ca «tainele» din cetatea mitică a filmului să fie apărute cu strășnicie (deși alte studiouri le apără încă). A sosit momentul dezvăluirii lor, mai ales dacă această dezvăluire poate

fi comercializată, poate aduce profituri. Dar pe lângă aspectul comercial, există un aspect la care, probabil, inițiatorii (cu gândul doar la «business») nici nu s-au gândit. Acela al conservării epocii de glorie a filmului de divertisment.

Căci atât «Disneyland»-ul, cât și «Universal-City»-ul sînt de fapt mari muzee de film, amplasate în aer liber. Ele sînt — dacă comparația nu poate fi socotită prea hazardată — un fel de Luvru pentru o epocă a cinematografiei. Scontînd

doar avantaje financiare, spre a ieși dintr-un impas, patronii de la Disney și Universal n-au știut că inventează muzee pentru cea de-a șaptea artă.

Laura COSTIN



Cea mai rentabilă ingenuă a Hollywoodului: Albă ca Zăpada

În cabina celebrei Lucy (machleuza-vedetă)



Tainele cetății mitice sînt oferite publicului





Cu douăzeci și trei de ani în urmă, un provençal timid, cu un puternic accent marseillez, venea la Paris cu o singură idee: să fie într-o zi pe scena unui teatru de pe Sena, Hamlet. Se numea Jean Louis Trintignant. Astăzi, alături de Delon și Belmondo, Trintignant formează trio-ul de frunte al filmului francez.

«Am muncit ca un nebun să ajung la o dicție onorabilă. Aveam un accent imposibil și toată lumea mă descuraja. Nu aveam nimic dintr-un exhibiționist; coardele mele vocale nu mă ajutau deloc în a se face auzite și nu prea puteam să exprim ceva cu mușchii feței; eram crispat din timiditate, dintr-un soi de pudoare de a mă exterioriza. Eram un mare infirm. Astăzi, cred că arta dramatică este medicamentul cel mai bun pentru a vindeca astfel de maladii. Mai întâi începi prin a te accepta înăuntrul unui personaj, apoi trep-

La început, Nadine era secretară de platou, iar Trintignant, un actor necunoscut. Gloria în doi a venit mai târziu

tat te obișnuiești cu altul și, în cele din urmă, renunți la mască și te accepți pe tine însuși. Pe atunci aveam o singură calitate: încăpăținarea, feroce aproape. Aveam și un idol, un model către care tindeam. Era Gérard Philipe ».

Cursul dramatic de comedie Charles Dullin a fost o școală deosebit de grea pentru Trintignant. Primele sale roluri au fost de valeți și prima replică a rostit-o în hainele lui Sganarel din «Don Juan». Dar rînd pe rînd toate complexele s-au șters și, după 20

de ani de muncă asiduă, a ieșit la iveală actorul sobru, sigur de el, cîteodată desăvîrșit.

Pînă cînd Lelouch i-a oferit rolul din «Un bărbat și o femeie», Trintignant lucrase în vreo 30 de filme, uneori roluri bune («Depășirea» alături de Vittorio Gassman), altele doar acceptabile. Dar odată cu celebra poveste de dragoste împărțită cu Anouk Aimée în decorul natural al plajei de la Deauville, totul s-a schimbat. De la două, maximum trei propuneri pe an, cîte i se făceau, din care nu toate realizabile, și nu toate

interesante, ofertele au crescut la peste 20 de filme pe an. Judecătorul din «Z», bărbatul între două vîrste, între două iubiri din «Noaptea mea la Maude», agentul de legătură din «Atentatul», fascistul în devenire din «Conformistul», scriitorul enigmatic din «Să zicem, într-o seară la cină» și altele multe, multe roluri, i-au asigurat colaborarea cu cei mai interesanți regizori, Rohmer, Costa Gavras, Chabrol, Robbe Grillet, Jacques Deray, Yves Boisset, și i-au consolidat un prestigiu artistic greu de concurat.

În 1965, cînd succesul cu «Un bărbat și o femeie» nu se întrezărea încă, Trintignant a fost întrebat, probabil în zeflemea, cînd va semna primul film ca regizor. «La 14 septembrie 1972, la ora 9 dimineața», a răspuns el prompt. Gluma a intrat de atunci în legenda actorului, deoarece, contrar așteptărilor, ea s-a adeverit. Exact la data și ora indicată, Trintignant spune a

«motor» la prima sa zi de filmare în calitate de regizor. Filmul se numea «O zi plină». «Am vrut să realizez contrariul unui film vorbăreț și psihologic. Îmi plac filmele mute pentru că personajele nu trebuie să se explice. În filmul meu nu sînt nici 20 de replici. În schimb, banda sonoră are, o pondere deosebită. Cum am lucrat? Mă închideam în camera de lucru și ascultam muzică în timp ce imaginam povestea, mai degrabă bizară, din filmul meu. Scriam scenele foarte simplu și apoi le povesteam fetei mele, Maria, care are 11 ani. Vi se pare naiv? Tot ce se poate. Dar nu uitați că eu sînt un naiv. Și cum nu am ambiția să arăt că sînt o persoană cultivată, n-am făcut decît să mă las în voia imaginilor».

Asta nu înseamnă că Trintignant nu a cunoscut în fața noului său rol, de regizor, panica. Panica de montaj, panica de a nu găsi legătura potrivită între două secvențe, panica celui care, ajuns mare actor, ar suporta mai greu imputarea de a fi un prost regizor.

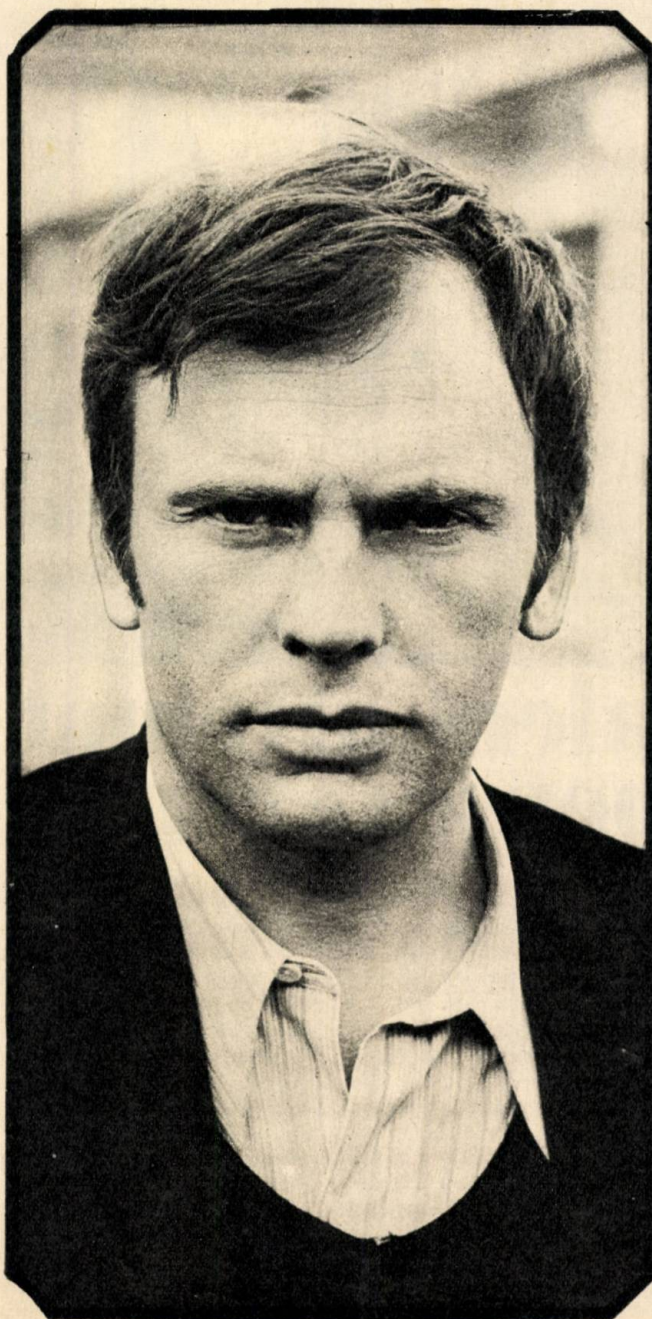
Gloria în familia Trintignant este de mulți ani trăită pe din doi. Nadine l-a întâlnit și s-a căsătorit cu actorul Jean Louis Trintignant pe cînd el nici nu era cunoscut. Ea era în vremea aceea secretară de platou, apoi a trecut să învețe secretele unei noi meserii la masa de montaj. Într-o zi a hotărît să semneze primul film ca regizor. Și, poate o să vă mire. A și reușit. Ultimul ei film și cel mai comentat, «Nu se întîmplă doar celorlalți», a fost inspirat dintr-un episod tragic chiar din viața lor: fetea lor de un an a murit sufocată cu o înghițitură de lapte.

Erau la Roma. Trintignant filma atunci (1969) cu Bertolucci «Conformistul». Nadine îl însoțise împreună cu copiii la locul filmării.

Așa cum cere tradiția oamenilor de teatru sau de film, Trintignant nu întrerupsese nici o zi lucrul. S-a întîmplat să mă aflu chiar în noaptea imediat următoare accidentului pe Ponte San'Angelo — locul ales de Bertolucci pentru fi-

Trintignant:
«Aveam o singură calitate:
încăpățînarea de a nu renunța.
Aveam și un idol:
Gérard Philipe»

Cel mai mare rol al său:
rolul de regizor

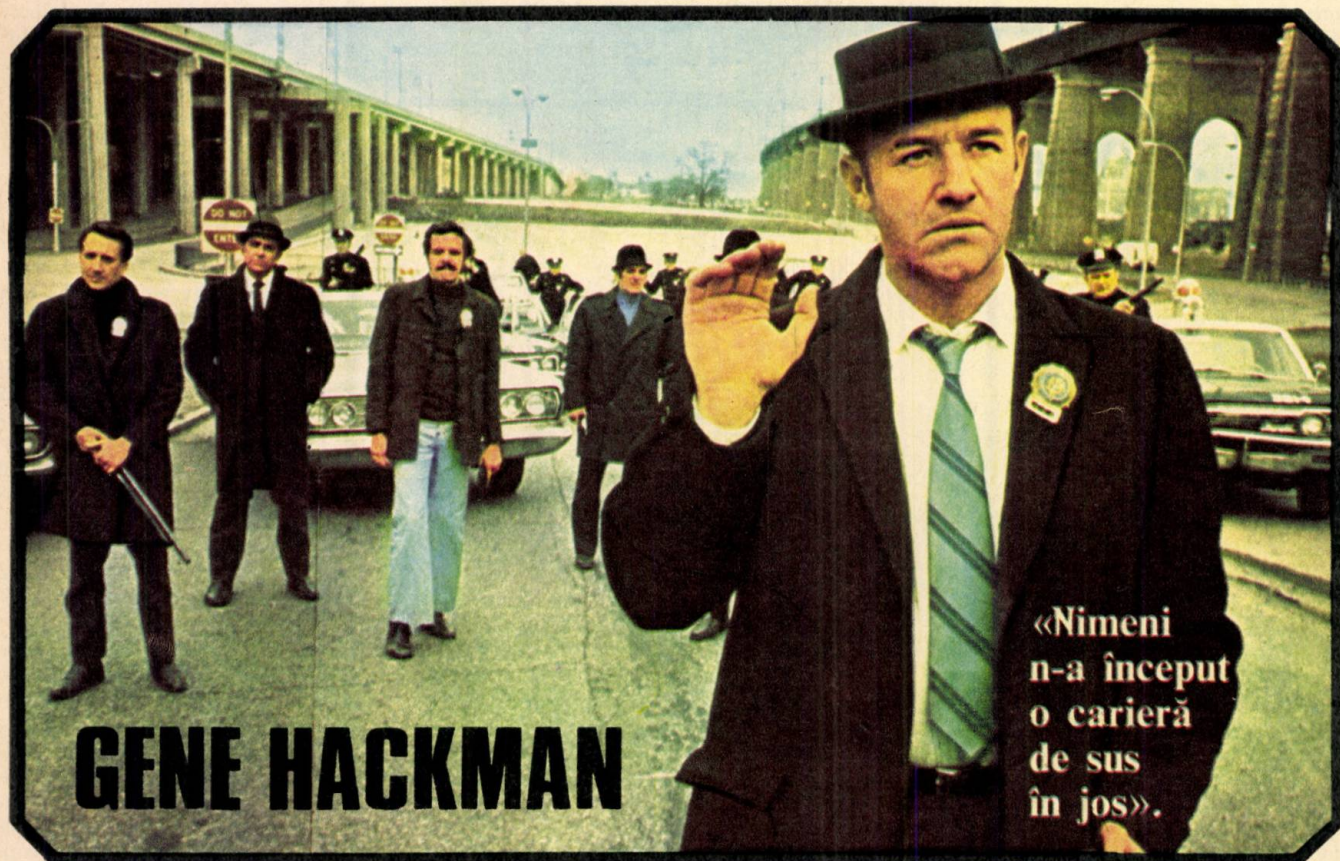


nalul filmului. În rulota adusă special pentru soții Trintignant, pentru a se putea izola de vacarmul platoului improvizat, am schimbat cîteva vorbe cu ei. Erau prăbușiți, copleșiți, și e imposibil de redat în cuvinte toată suferința de pe chipurile lor. Bertolucci îmi spusese cu două zile înainte, atunci cînd îmi explica de ce s-a oprit cu alegerea sa la Trintignant, că el este singurul actor care poate comunica în același timp «o infinită emoție și un sentiment sinistru». Afirmația, mărturisesc, mi se păruse excentrică. Nu puteam bănuî că aici, după 48 de ore, aveam să am în fața mea un Trintignant emoționat și sinistru, dar nu într-un rol scris de Bertolucci, ci în viața lui însăși. Dar de îndată ce ieșea din rulotă, omul redevenea actor. Cu o extraordinară concentrare și stăpînire de sine, el își travestea suferința în gesturile și privirile conformistului, așa cum altădată, la începutul meseriei, își ascundea timiditatea după cîte un personaj.

Tot în noaptea aceea sosise la Roma Simone Signoret. Pînă în zorii zilei a urmărit în tăcere filmarea, pentru a susține, prin prezența ei, prietenii și colegii loviți. La fel Moravia (autorul romanului Conformistul), cu un pled în spîinare — era patru dimineața și se lăsase frigul — mergea de-a lungul podului străjuit de cei 12 îngeri, și asemeni lor, mut în fața ireversibilei dureri, asista la filmare, dîndu-ți sentimentul că participa la o procesiune de solidaritate.

Nadine a lăsat să treacă trei ani pînă cînd să așterne dureroasa ei experiență în subiectul unui film. Unii critici au judecat gestul ei drept impudic. Trintignant o apără: «Nu cred că este ceva impudic. Pentru ea, acest film a fost o analiză a celei mai mari drame a vieții ei și de care a încercat să se elibereze prin artă. Filmul ei e ca o spovedanie. Dacă ar fi fost muzicantă, ar fi scris probabil o simfonie. Nadine mi-a mărturisit că se ducea zilnic în sălile unde era proiectat filmul și, vîzînd că oamenii plîng, simțea o ciudată mulțumire».

vedetele anului



GENE HACKMAN

«Nimeni
n-a început
o carieră
de sus
în jos».

un talent afirmat prin perseverență

«Sînt urît și asta mă cam supără», spune laureatul premiului Oscar '72.

Așa o fi, dar cine mai are timp să observe cînd privește pastorul în acțiunea de salvare a naufragiaților de pe vasul Poseidon sau cînd urmărește cu sufletul la gură goana poliștilor pe urmele filierii franceze? Cînd era copil, Gene Hackman era convins că seamănă cu Errol Flynn și că s-ar descurca mult mai bine decît acesta în aventurile sale îndrăznețe și romantice. Dar visul copilăriei nu s-a adevărat cu ușurință.

Mulți ani la rînd, Hackman a fost obligat să se întrețină din leafa soției, secretară la o bancă. Făcea figurație, accepta roluri de cite o replică, pentru că, așa cum singur o spune, nimeni n-a început în teatru de sus în jos. Își îndulcea amarul cu cite o glumă la o cafea cu prietenul său Robert Redford, care nici nu visa atunci să fie vreodată Butch Cassidy, sau cu Dustin Hoffman, micul om încă departe de a deveni mare. Cînd a început să primească primele propuneri pentru televiziune, a simțit că lucrurile

încep să miște și că așteptarea nu a fost zadarnică. Abia la începutul anilor '60, Hackman a primit un angajament mai important pentru cariera sa și anume, a fost invitat să joace pe Broadway în piesa lui Neil Simons, «Desculț în parc». Era cel de-al doilea rol în ordinea importanței. Primul, spre bucuria amîndorura, fusese distribuit lui Robert Redford. Își amintesc astăzi cum, împreună cu Dustin Hoffman, aflat încă «pe tușă», au sărbătorit victoria care anunța parcă sfîrșitul anilor grei. «Pe atunci

nici nu-mi trecea prin cap că aș putea juca vreodată un rol principal. Un rol ajutător, de compoziție, era tot la ce puteam aspira, iar visul de a ajunge o super-vedetă nu îmi tulbura nici nopțile, nici zilele». Debutul în cinema a venit tot tîrziu. În 1964, un mic rol în «Anny Wednesday» și altul în «Lilith», a cărui vedetă era Warren Beatty. Cu destul umor, Hackman povestește cum îl obseda chipul lui Beatty, pe care-l găsea prototipul frumuseții masculine: «După ce îl priveam mult timp în tăcere,

vedetele anului



Sint urît și asta mă sperie («Sperietoarea»)

**«Îmi
venea
să plîng,
văzîndu-mă
cum arăt»,
zicea
la început.
Rolul
polițistului
din
«Filiera»,
a făcut însă
din el
un
super-star**

mă duceam la baie să mă uit în oglindă și-mi venea să plîng, văzîndu-mă cum arăt». Beatty și-a amintit însă și el de Hackman și cînd a produs și jucat «Bonnie și Clyde», l-a distribuit în rolul fratelui lui Bonnie. Atunci numele lui Hackman a circulat pentru prima dată printre претенденții la Oscar și Hackman s-a văzut asaltat de roluri; s-a văzut chiar și în situația de a le refuza. Rolul polițistului din «Filiera franceză» îi aduce Oscar-ul '72 și definitivă sa consacrare printre super-staruri: «N-am crezut niciodată că mi se va întîmpla așa ceva. Eu nu aveam destulă strălucire pentru a fi o mare vedetă; eram prea modest și prea timid. Un lucru am știut întotdeauna, că orice s-ar fi întîmplat, nu aș fi vrut sau

putut să fac o altă meserie. Nimeni nu poate să înțeleagă ce se petrece în sufletul unui actor. «Indiferent cît exteriorizează el, toată ființa lui participă și arde ca o flacără care-l mistuie în fiecare clipă».

Și totuși, Dustin Hoffman nu s-a îndoit niciodată de acest lucru: «Numai să-l fi văzut intrînd într-o cameră și puteai paria că va reuși. Era poate timid, dar timiditatea lui se făcea imediat remarcată. Era ceva în prezența lui care nu-l lăsa să treacă neobservat».

Ticluitorii legendelor inspirate din viața particulară a vedetelor n-au prea putut găsi ceva senzațional în biografia lui Hackman. De aceea au fost obligați să adopte ca formulă publicitară «portretul unui om obișnuit». Într-adevăr, însurat de tînr cu Fay Maltesse, o modestă funcționară, care abia în anii din urmă a putut să renunțe la slujba ei, Hackman are reputația unui soț iubitor, liniștit, fără aventuri extra-conjugale, a unui excelent tată. Singura excentricitate care se povestește pe socoteala lui, dacă așa se poate numi, e pasiunea pentru avioane. Cînd nu filmează, este un pasionat al acrobațiilor și nu ezită să se lanseze singur în înalturi, probabil, așa cum l-am văzut și noi în «Jocul de-a moartea».

Succesul nu l-a făcut pe Hackman să uite zilele cînd era pe punctul de a-și vinde hainele pentru a-și întreține familia. Tenacitatea, disciplina și exigența față de munca sa au fost și au rămas întotdeauna pe primul plan. Iar acum, cînd a ajuns o super-vedetă, după ce a împlinit 40 de ani, spune că abia trebuie să ia totul de la capăt pentru că: «publicul devine din ce în ce mai pretențios și ești obligat să-i dai de la film la film mereu mai mult».

vedetele anului



Anglia i-a dat originea, Franța numele și Hollywoodul, fama

JACQUELINE BISSET

la steaua care a răsărit

Cinema Jacqueline Bisset a fost una dintre cele mai aplaudate vedete la ultimul festival de la Cannes, unde sosise să participe la premiera filmului lui François Truffaut, «Noaptea

americană». În care susținea un rol foarte asemănător cu cel pe care-l interpretează în viața de toate zilele și, anume, cel al unei vedete aflată în plină filmare, undeva în deplasare. De altfel, filmul lui Truffaut reface atmosfera de

lucru și relațiile care se stabilesc printre cei ce alcătuiesc o echipă de filmare. Rolul Jacquelinei era deci cel al unei actrițe, bună camaradă, care tot încercând să înțeleagă toanele și capriciile, susceptibilitățile și pasiunile dezlănțuite

ale celorlalți, cade ea singură — până la urmă — în încurcătură. Probabil că rolul nu i s-a părut greu din moment ce ea singură declara odată, cu prilejul unui alt film, «Hoțul care a venit la cină», când îl avea ca partener pe Ryan O'Neal:

vedetele anului

**Fără părinți celebri,
fără soț producător,
fără gene false.
Cei mai mari regizori
ai lumii
se bat totuși pentru ea**

«Ryan are o reputație de actor dificil și cu toane, ceea ce nu e prea departe de adevăr. Dar, la drept vorbind, cine nu are toane. La urma urmei nu putem fi perfecți. Știu prea bine că și eu am capriciile mele pe care le urăsc și aș vrea din răspuț să mă descotorosesc de ele, dar nu prea reușesc întotdeauna. Toți cei din breasla noastră știu cât de plicticos și incomod este pentru partenerii noștri să te comporți altfel, dar când lucrezi, câteodată nu poți rezista și izbucnești...»

Englezoaică de origine, botezată cu un prenume francez rămas moștenire de la o bună, Jacqueline Bisset a făcut carieră la Hollywood. Fără părinți celebri, fără să se mărite cu vreun regizor sau producător reputat, fără să poarte gene false, numai cu înălțimea de 1,70 și culoarea gri-albastră a ochilor — făcuți anume să provoace gelozia lui Lyz Taylor, acceptând orice rol, fie el cât de mic. Jackie — așa cum i se spune în America, a ajuns încet, prin forțe proprii, să se impună ca o adevărată vedetă. Accentul ei englezesc a dat mult de furcă regizorilor. Dar ea nu s-a ostenit să-l schimbe: «Nu știu ce înțeleg unii prin accent american», spunea ea — și în cele din urmă a forțat Hollywoodul să accepte felul ei de a vorbi. Începutul adevăratei cariere i-l datorează lui Roman Polanski. După ce terminase liceul francez la Londra, încercase, așa cum era moda printre domnișoarele englezoaice din lumea bună, diferite îndeletniciri. Tatăl ei, doctor, și mama, avocată, sperau s-o vadă terminând o facultate și apoi căsătorită la casa ei. Dar visul Jacquelinei era să devină dansatoare. Într-o zi a acceptat să pozeze pentru revistele de mare tiraj. Așa a descoperit-o Polanski. Apoi a avut șansa să fie partenera unora dintre cele mai mari vedete americane: Frank Sinatra, Dean Martin, Paul



**Un partener celebru pentru o vedetă celebră
(Steve McQueen și Jacqueline Bisset)**

Newman, Steve McQueen. Cu acesta din urmă împarte aventurile «Locotenentului Bullitt», iar succesul european și, mai ales francez, al acestui film îi aduc un contract la Paris. Filmul se numea «Scara albă», ea interpreta rolul unei englezoaice stabilită temporar la Paris în căutare de aventuri, dar rezultatul a fost considerat un

eșec. — Jacqueline nu s-a dus să-l vadă. Luase această hotărâre încă din timpul filmării, când regizorul i-a impus să poarte o perucă blondă și foarte ondulată care îi schimba neplăcut figura. Eșecul filmului îi dădea într-un fel dreptate și ea l-a luat ca pe o consolare. În Statele Unite alte contracte o așteptau. Michael Sarrazin și Jane Fonda

i-au fost parteneri, într-un film care dezbătea primejdia drogurilor la tineretul din Statele Unite. A jucat apoi un rol în regia lui Paul Newman, «Viața și vremea judecătorului Roy Bean» și imediat «Hoțul care vine la cină» alături de Ryan O'Neal. Întorcerea în Franța, la propunerea lui Truffaut, a avut de astă dată un sfârșit de-a dreptul senzațional când, pe Croazetă, «Noaptea americană» a fost considerat printre cele mai bune filme din festival (prezentat însă în afara concursului) și cea mai bună operă a lui Truffaut de la neuitatul «Jules și Jim», iar Jacqueline Bisset a fost declarată vedeta nr. 1 a anului. Cota box-office-ului ei a crescut, cum era și firesc, vertiginos. După «Noaptea americană», Jackie e retribuită de trei ori mai mult decât prima comediantă a Franței — Annie Girardot, de două ori mai mult decât Sophia Loren, de șapte ori mai mult decât Dominique Sanda și de douăzeci de ori mai mult decât a fost Maria Schneider în «Ultimele Tango». Regizorii de primă mărime ai Angliei, Italiei și Franței — Losey, Lean, Antonioni, Bertolucci, Clouzot — își dispută înțietatea pentru a semna un contract cu ea. Deocamdată norocul a fost de partea lui Philippe de Broca, regizorul care a distribuit-o alături de Jean Paul Belmondo, în cel mai costisitor film francez al anului. Norocos, pentru că ideea i-a venit înainte de festivalul de la Cannes.

Cineasții parizieni spun, nu fără mândrie, că este pentru prima oară când o actriță engleză, care a debutat la Hollywood, a fost consacrată super-vedetă de către filmul francez. Indiferent ce cinematografie și-ar aroga drepturi în această ascensiune, Jacqueline Bisset se numără printre acele vedete cărora reușita li se datorează în primul rând lor însele.



MARLON BRANDO

oscarul refuzat



Despre Marlon Brando se poate spune, fără nici o exagerare, că el a fost vedeta anului care s-a încheiat. După ce în ultima vreme producătorii îl socoteau pe nedrept un actor dificil și ghinionist, fapt care l-a făcut să șomeze un anume timp, Brando s-a văzut, după ce i s-a încredințat rolul de șef al mafiei în «Nașul», propulsat în culmea gloriei, drept vedeta nr. 1 a Americii și chiar a lumii. După cum se știe, «Nașul» a ajuns în numai câteva luni pe primul loc pe lista filmelor care 'au a-

**Marlon Brando:
«Oscar-ul?
Dacă l-aș fi acceptat,
ar fi însemnat că ideile mele
despre ce se petrece azi în lume
sînt foarte confuze»**

dus cele mai mari încasări de la începutul cinematografului pînă azi, uzurpînd după 30 de ani înțietatea celebrului «Pe aripile vîntului». «Nașul», recompensat cu Oscarul pentru cel mai bun film al anului '73, i-a adus și lui Marlon Brando, Oscar-ul,

pentru cea mai bună interpretare. Actorul a refuzat însă această prestigioasă consacrare, pentru a marca desolidarizarea sa față de filmele americane care au prezentat de-a lungul anilor pe indieni într-o lumină pîr-tinitoare și neconformă cu

realitatea. «Un premiu Oscar nu-ți schimbă cu nimic existența. Dacă l-aș fi acceptat, ar fi însemnat că ideile mele despre ceea ce se petrece azi în lume sînt complet confuze». Să nu uităm că Brando a fost însurat cu o indiană și că unul din copiii săi are sînge pe jumătate indian. În fine, tot anul trecut, Brando a fost protagonistul unui film care a constituit senzația anului '73.

«Toți oamenii din lumea noastră măcinată de atîtea contradicții și care au vîrsta mea și, respectiv a personajului interpretat, și care, bineînțeles, nu sînt imbecili,

vedetele anului

simt o anume singurătate, un gol nedefinit, pe care ți le dă sentimentul inutilității, în preajma morții», zice actorul.

Nașul stîrșea de un atac de cord pe cînd se plimba în grădina de zarzavat printre vrejurile unor roșii în pîrg. Sfirșea după ce construise un imperiu al puterii și bogăției care nu îi putuse răscumpăra nemurirea. Eroul din filmul lui Bertolucci moare împușcat de iubita sa. Dragostea, pasiunea, nu îi putuseră aduce liniștea.

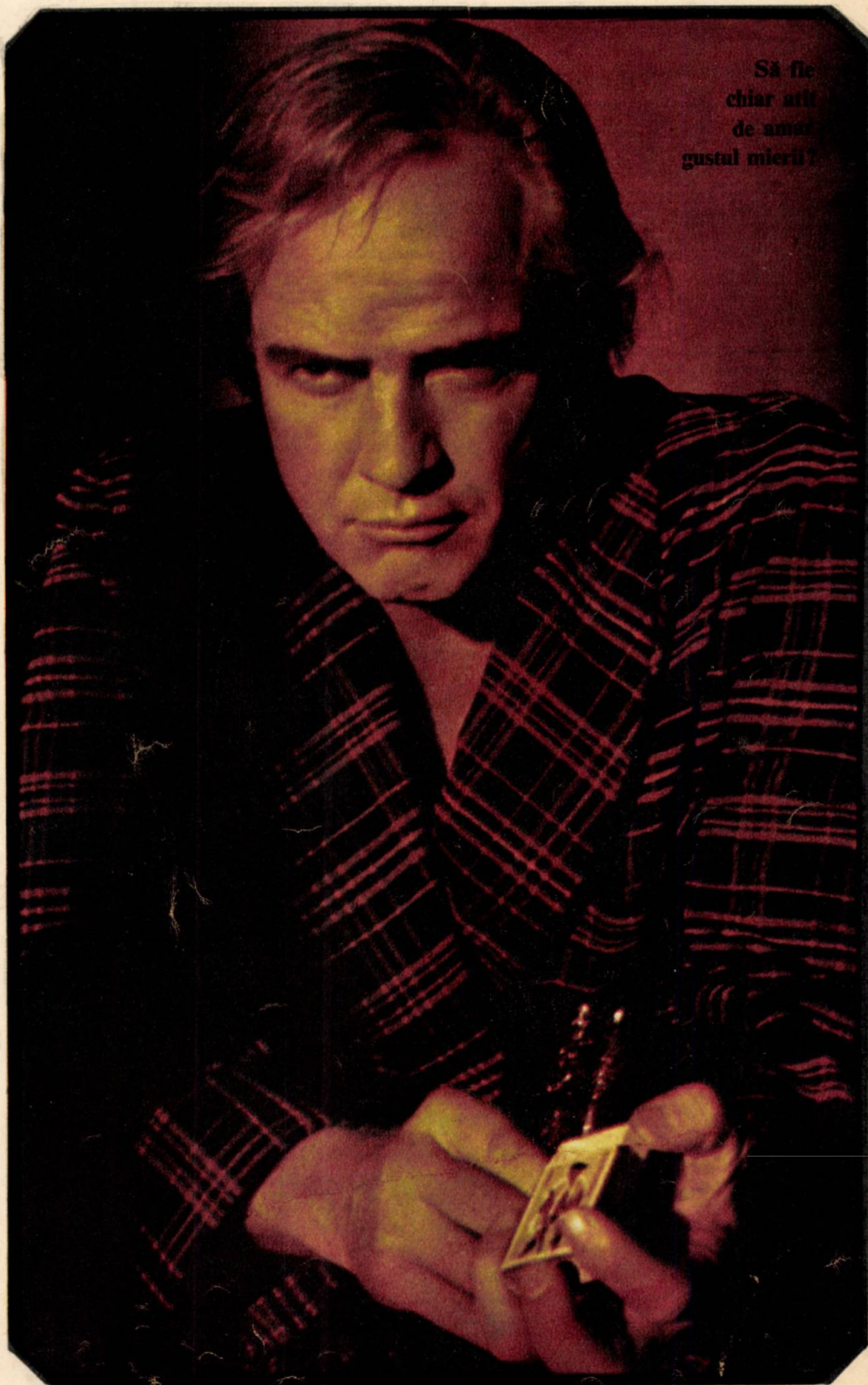
«Nu mă interesează să revăd filmele mele vechi. Dacă ar fi în puterea mea, aș interzice proiectarea lor. După 2—3 ani un film e complet depășit de viață și nu e nimic mai deprimant decît să-l revezi».

Raporturile lui Brando cu colegii săi au fost întotdeauna, fie proaste, fie inexistente. «Ei mă urau și eu îi uram. Hollywood-ul e un loc care corupe și nu l-am iubit niciodată. Foarte puțini pot rămîne oameni în acea atmosferă, și am întîlnit foarte puțini colegi demni de stimă. Îmi amintesc de o singură actriță extraordinară ca talent și ca om. Se numea Vivien Leigh. O altă excepție se numea Marilyn Monroe. Era o femeie rară. Mulți au comis eroarea, eu m-am numărat printre ei, de a nu înțelege cîtă nevoie avea de a fi înțeleasă și prețuită. Ea ar fi putut trăi numai în alte condiții, dar Hollywoodul nu oferă «alte condiții» nimănui».

«Sînt un om singur», spune azi Brando cînd gazetarii nu-i dau pace, cînd producătorii, scenariștii și regizorii îl asaltează cu sute de oferte într-un an. «Mă simt singur în mijlocul unui haos, un haos mental și spiritual. Sînt incapabil să pun ordine în eul meu interior, poate de aici pornesc toate durerile mele, dar și rarele mele bucurii».

A.D.

Să fie
chiar alți
de amar
gustul mierii?



1001 CAPETE SAU NAȘ- TEREA UNEI SUPER- PRO- DUCTII DIN SPUMA MĂRII

Regizorul (năvălește cu un entuziasm de 5 milioane, în biroul somptuos al Marului Mogol, pe care-l țin-tește cu țeava pipei): Foc! Am o scînteie de geniu!

Producătorul: Sînt sătul de genii — mie îmi trebuie talente. Talente și epiderme nude...

Regizorul: Dar e o idee mareață! Am și asigurat-o...

Producătorul: Hai, împușcă odată ideea aia pînă nu se sinucide cu mîna ei.

Regizorul: E o istorie inepuizabilă... O mie și unul de capete care cad... O femeie plină de draci și ambiții...

Producătorul (profesional): Divorțează rapid!

Regizorul: Nici nu le mai lasă partenerilor timpul să divorțeze... Și e politiciană fină, fină... O mînă spală pe alta, știi...

Producătorul: O mie și unul de capete... Mda, titlul e cu cap... Cine e numărul 1?

Regizorul: Un tip strașnic — s-a născut cu 1000 de ani prea devreme și a murit cu vreo 20 înainte de termenul fixat de medicul lui curant...

Producătorul (ferm): Vreau nume!

Regizorul (aruncînd priviri furtive în dreapta și-n stînga, să se convingă că nu e la pîndă concurența): Macbeth...

Producătorul (strîmbînd din nas): Hm... iar cu vikinci...

Regizorul: Nu, sînt ceva mai meridionali... În Scoția.

Producătorul: Scoția... a-

Regizorul (contaminat): Cele mai veritabile lacuri — 500 la număr — 4000 de cîmpoieri cu instrumente de fildeș... Castele cu ventilație asigurată de vîntul de vest...

Producătorul (pe gînduri, se inspiră din nou): Castele, zici? Cu scări, nu?

Regizorul: Sigur, scări din piatră veritabilă — cu patină...

Producătorul: Perfect! În seara încoronării, montăm o revistă pe gheață...

Regizorul (jenat): Nu, adică... de cinci sute de ani n-au mai șters praful.

Producătorul: Nu-i nimic... N-avem prejudecăți... Pe scări o să poată bate step o sută de balerine în armuri de plastic...

Regizorul: Bine, dar ce facem cu duelurile?...

Producătorul: Dă-i încolo de spadasini... Asta a mai tras și Imperia-Film... Și pe urmă, nu fac și ei o pauză pentru masă?... În pauză o să se bată step!... Ecoul e bun?

Regizorul: Da... e un ecou care răsună pînă la Lon-

istorice... A, un amănunt: avem de plătit ceva pentru intrigă?

Regizorul: Păi, tipii despre care vorbeam nu intrigau pentru bani, intrigau numai pentru coroană... Dar autorul e unul, Bill (se uită la o notiță din buzunar) Shakes-peare...

Producătorul: Hm... mai tăiem din fast, renunț la vîntorii de capete, dacă sînt trei inși...

Regizorul: Nu... E unul singur și modest... Mort de 300 de ani...

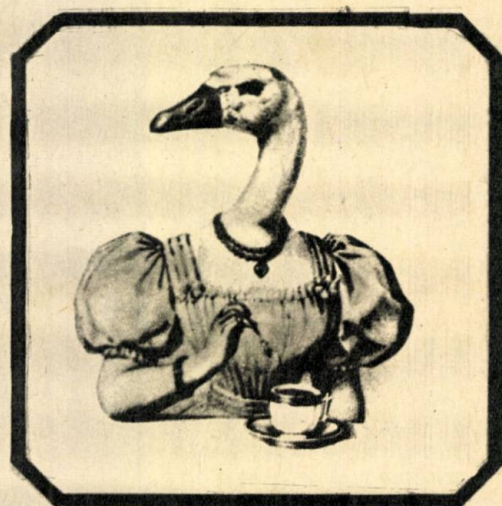
Producătorul (pufnind): Poftim, totdeauna ne-o iau alții înainte... În fine, o să trimitem o coroană de lauri pe mormîntul lui — dacă am scăpa, așa, de mulți autori... (visător, apoi revine la cele pămîntene). Și cum merge povestea asta?

Regizorul: Macbeth e un fel de june căpitan furios — se întoarce după cele 40 de ore pe săptămînă de băta-lie, simte și el nevoie de aer...

Producătorul: Tăiat! — naturism, evaziune din metropolă... Probleme eco-



Un producător „ca la carte“



O vedetă cu capul pe umeri

ha... Monstrul din Loch Ness acceptă pentru prima dată să filmeze în mărime naturală... Au fost necesare 5 ecrane simultane, s-au sacrificat 6 balene în bună stare...

dra... în trei culori... **Producătorul**: Bravo, te-ai orientat bine! O să poată apare, într-o scenă culminantă, și Rin-Tin-Tin IV. Are un lătrat baritonal care e pus în valoare de ecouri

gice. Ce-i asta, superproducție sau film-anchetă? (ferm) Mac al tău trece prin pădure fiindcă a auzit că Frumoasa adormită are insomnii și vrea mescalina...

Regizorul: Ei, nu-i rău nici așa... Și cum trece el, în pasul calului...

Producătorul: Din dinastia lui Sultan — mînca din mîna Sophiei Loren...

Regizorul: Mă rog, n-o să ne certăm noi, doi oameni de artă, pentru o chestie de dietă... Trece și vede trei vrăjitoare în plină sesiune de lucru... Fac pronosticuri favorabile pentru cariera lui — dansează în jurul cazanului... cu fier-turi...

Producătorul (notînd): Lansăm un cazan-shake... Sări vreo două etape, să putem face devizul...

Regizorul: Ei îl invită pe regele Duncan în castelul strămoșesc... Duncan moare subit și oportun... Fiul lui pleacă în Franța...

Producătorul: Cam multă mișcare în familia asta... În fine, poate interesăm și cîteva firme turistice...

Regizorul: Pe urmă, Lady Macbeth nu se mai poate spăla pe mîini...

Producătorul: Stop! Fără Biblie! Asta era cu un guvernator — Pilat...

Mac-beth e un june căpitan furios

Regizorul: Știu, drepturi rezervate de Paradis-Film... Dar aici nu poate să se spele de sînge...

Producătorul: Aha... pricip... Campanie de presă, psihoză...

Regizorul: Pe-atunci făceau



Don Juan, după ce au murit toti trubadurii

campanie de presă cu pristavi...

Producătorul: Exact. O mie de pristavi, omorînd cîte 3 cai zilnic, răspîdesc zvonuri pe socoteala lui Lady Macbeth. Unii spun că fiica ei vrea să se mărite cu un bijutier.

Regizorul: Mai e și Banco... **Producătorul (transportat):**

Banco!... Parcă mă văd acolo... Femei cu umeri de argint, decorații goale sclipind... Candelabre rămase intacte după cutremurul din Messina... cazinoul din

Monte Carlo în floare... și fiul regelui intră și, cu un gest superb, aruncă pe masă ultimul principat, strigînd: «Banco!»

Regizorul (plictisit): Banco e alt general...

Producătorul: Da' ce, e o armată cu doi generali pe cap de soldat?

Regizorul: Știi, în civil, Banco e stafie...

Producătorul: Aha, e hobby-ul lui?... Accept — punem două pagini mari în toate ziarele: un film unic — făcut cu proto-

plasmă, ectoplasmă și cataplasmă! Finalul, finalul — băiete!

Regizorul: Malcom și Macduff fac rost de bani — cred că prin Crucea Roșie — și vin să-și recapete tronul...

Producătorul: Pentru paza acestui tron au fost angajați 50 de agenți electronici, plus sosia lui James Bond!

Regizorul: Înaintează vertiginos, o secvență întregă, via Dunsinane — mută și pădurea din loc, pentru camuflaj...

Producătorul: Un codru mutat scobitoare cu scobitoare, după ce fusese adus cu avionul din Canada... Las' că-i știu eu pe scoțienii ăștia ce codri pîrliți au...

Regizorul: Se apropie, se apropie, sînt la cîteva metri de castel... Începe asediul...

Producătorul (iluminat): Văd! Văd! Oamenii se cațără pe ziduri ca muștele, cu credința în inimă, sudoare-n ochi și smoala pe frunte! Cad, se ridică, cad, sînt numărați pînă la zece...

Regizorul: Aici e un clenci neașteptat: se află că Macduff a fost scos gata înzăuat din pîntecele matern...

Producătorul: Pentru pîntece împrumutăm o secvență suedeză...

Regizorul: Este rodul unui avort, și astfel avortează planurile lui Macal nostru...

Producătorul: Păcat... începuse să-mi fie simpatic... (pauză de meditație). Știi ceva? Mai bine să trăiască...

Regizorul: E mai original — dar morala?

Producătorul: Noi n-o servim. Fiecare o trage singur... După 4 ore de producție, măcar atîta lucru să facă și un spectator, ce dracu'!

Regizorul: Și cum supraviețuiește? Trag în el ca-n porumbel — 20 de săgeți...

Producătorul: Nu contează! Am alt final: prima filmare pe viu a unui transplant de inimă făcut sub armură! Așa, n-o să mai semene cu nimic... Azi se olătește originalitatea!

Eugen B. MARIAN



Deși primele vedete-copii au fost franceze (Bébé Abélard, Bout de Zan), fenomenul e totuși american. Acolo s-a născut filmul unde rolul principal aparține unui copil, adulții fiind oarecum acompaniamentul, cheia de

fa a melodiei. Așa au fost Jackie Coogan («The Kid» al lui Chaplin) sau Shirley Temple. Chiar când erau prezentați în grup, fiecare membru al «bandei vesele» își avea individualitatea lui, ca de exemplu în celebrul colectiv de «îngeri cu fețe murdare» sau «the Dead End's

Kids», adică puștii din filmul «Dead End» (la noi: «Periferie»). Ei aveau, fiecare, o personalitate egală cu a lui Coogan sau Mickey Rooney. Se numeau Bobby Jordan, Hunztdall, Billy Halop, Leo Coreey, Bernard Hunsley și Gabriel Dell. Uneori, fără a aparține unei bande cons-

tante, mai mulți copii erau **împreunați** în aceeași dramă. Astfel, în «Căpitani curajoși», Mickey Rooney are o psihologie cu totul diferită de a distinsului, binecrescutului Fred Bartholomew, copilul de boier, Micul lord Fauntleroy sau fiul Anei Karenin. Uneori erau puși în

**«Veronica» a fost un eveniment
al festivalului de la Moscova.
Ea a confirmat popularitatea
filmelor cu copii.
Popularitatea și necesitatea
ca aceste filme să existe**



**Freddie Bartolomew,
copilul saloanelor**

contrast un băiat și o fată,
ca Mickey Rooney și Elisa-
beth Taylor, doi puști care
aleargă în curse de galop
(în «National velvet») sau,

tot Rooney și partenera sa,
fetița Judy Garland din seria
Andy Hardy. Bineînțeles,
maximum de psihologie per-
sonală îl găsim la Shirley

Temple, fenomen unic chiar
în Statele Unite unde copiii-
vedetă se numără, dacă nu
cu sutele, în tot cazul cu
zecile, cu foarte multe zeci.

Mark Lester și ai săi («Oliver»)



Veronica și alți pitici



Jackie Coogan sau un pici care și-a luat partener pe Chaplin

Am văzut într-o revistă o fotografie a musafirilor invitați de Freddie Bartholomew la un «party», la el acasă în 1937. Erau peste treizeci. Citez câteva nume: Douglas Scott, Jane Withers, Tommy Kelly, Juanita Quingley, Spanky Mac Farland, gemenii March, Judy Garland, Bonito Granville, Virginia Weidler, Dickie Moore, June Lockhart, Scotty Beckett, și, bineînțeles, Freddie Bartholomew.

Viața, cariera, destinul acestor stele-copii nu sînt la toți la fel. Dar, la toți, la fel sînt de interesante, la fel de curioase. Și cel mai curios exemplu este cel al lui Baby Leroy. «A tout Seigneur tout honneur»; să începem cu el, pentru că a fost, ca să zicem așa, cel mai tînăr: el a atins culmile gloriei la precoceea vîrstă de sugaci. Avea numai șase luni cînd **New York Times** anunța că «fan-mail»-ul său, adică numărul de scrisori primite de la **fans** (adică fan-aticii admiratori) nu era întrecut de nici un star «domnitor» (reigning) pe tot cuprinsul Hollywoodului.

Baby Leroy s-a născut în 1932, la Pasadena, în California. Părinții săi divorțaseră puțină vreme înainte de nașterea lui. Maică-sa nu avea nici ea prea mulți ani. De abia șaisprezece. Atunci cînd băiatul a împlinit șase luni și fusese angajat de marele Tanroy, ca să-i fie partener lui Maurice Chevalier în «Bedtime Story» (Ora culcării), maică-sa, minoră, nu avea dreptul să iscălească contractul pentru el. A trebuit ca cineva să-l înfieze. Pe maică-sa nu era nevoie s-o înfieze nimeni. Era înfiată gata. Pentru simplul motiv că era fiica perfect legitimă a noului părinte adoptiv, care îl înfia pe Baby...

Preferatul sugarilor

De ce credeți că fusese preferat micul sugaci altor nenumărați colegi? Pentru că autorii filmului căutau un



Mickey Rooney, copilul străzilor, adună mături de țigări și milioane

Judy Garland, o fetiță cu un viitor de aur
și cu un sfârșit de tragedie



sugar care să aibă exact
buză de Habsburgi, adică
buză inferioară foarte ieșită
în afară, ca în familia Habs-
burgilor (a Haps-burgilor,
cum pronunțau și ortogra-
fiau cei de la Hollywood acest
nobil «supstampif»). Dar de
ce era neapărat nevoie de
prognatismul celebrei di-

nastii imperiale austriece?
Era oare un film istoric, în
cadrul aulic al Sfântului Im-
periu Roman al Națiunii Ger-
mane? Nicidecum. Era, dim-
potrivă, o poveste foarte zur-
lie în care Maurice Cheva-
lier făcea pe un crai vesel și
milionar. Într-o bună zi (adi-

Shirley, prințesa copilăriei «ca-n filme».
Mai târziu devine politiciană



Veronica și alți pitici

că noapte) găsește în automobilul său un copil în scutece. Valetul, apoi tot personalul, apoi toți prietenii sunt convinși că micul musafir este un simplu «păcat boieresc» al conașului. Care conaș, fu el însuși obligat să creadă asta, deoarece progenitura avea binecunoscută buză inferioară proeminentă a lui Maurice Chevalier. Dar vai! Într-o bună zi, prețiosul prognatism dispăru de pe organul bucal al tinărului artist. Toate groplanurile filmului au trebuit să fie recondiționate cu pensula, fotografie cu fotografie, pentru prelungirea labială cerută de dramă. Din fericire, asta nu dură mult. Căci se descoperi repede cauza nenorocirii. Copilul obișnuia să zmulgă nasturi de la adulții săi preferați, nasturi pe care îi sugea cu delicii, ținându-i toată ziua sub buza de jos. Din când în când îi scuipa. Și atunci dispărea orice ereditate haps burgică. Regizorul, deci, n-avea decât să-i procure artistului un nasture nou, fără să se mai recurgă la plastică chirurgicală pe celoid.

Artistul scîncește

Turnarea filmului a durat o lună și jumătate, în care timp junele nostru exaspera pe colaboratorii săi cu tot felul de inițiative biologice, ca, de pildă, apariția, totdeauna dureroasă, a unui nou dinte. Atunci (scrie biograful său) «decît să se prăpădească toată cantitatea de peliculă deja turnată, producătorii au preferat să ia o hotărîre eroică: i-au scos băiatului dintele». Copilul (scria un critic cinematografic) «joacă teatru în chip fascinant; te ascultă cu inteligență și reacționează ca un adult: Cum oare a scos regi-

zorul ăsta de la el, nu știu. Știu doar că n-am întîlnit niciodată un copil care să mîrie cu atîtea înțelesuri... Aceste «înțelesuri», evocate de bolboroselile genialului ploid, s-au precizat atunci cînd el a mai îmbătrînit nițel. La vîrsta de un an și jumătate, așa-zisele murmure au devenit «unprintable», adică imposibil de tipărit. Într-adevăr, gîngurelele suavului copil nu erau decît «înjură-

le. Odată, Claudette Colbert îl găsește în atelierul de timplărie jucîndu-se cu timplarul «de-a păsările». Și ce a răspuns atunci păsărica? — îl întreabă timplarul. — Pip, pip! — răspunde băiatul, înfigînd în formă de cioc, degetele în ochii bunului timplar». Celebrul actor W.C. Fields i-a fost partener într-o multime de filme, ca «The Torch Singer» (Cîntărețul cu făclia), «Design

aduce copilului «juce»-ul, zeama de portocale, s-a oferit să-i dea el fermecătorului păpița. Și atunci, a scos din buzunar butelia cu whisky de 100 grade și a turnat virila băutură în «juce-ul» băiețelului, care s-a îmbătat turtă și a dormit buștean, după care a rămas mahmur tot restul zilei. Dar dacă actrițe ca Gloria Swanson sau Carole Lombard au refuzat net să joace cu el, altele îl găseau plin de sex-appeal; de pildă, Mae West, care îl înscrisese al doisprezecelea printre burlacii candidați la mina ei, l-a declarat, «cel mai eligibil holtei pentru viitorii douăzeci de ani».

Babușcă și Scatiul — doi «sfînșiori» și un cîine în țara stufului



turile auzite de el pe platoul de filmare». Care platou devenise un adevărat laborator de experimente pavloviene. Personalul obținea de la băiețel reflexe condiționate sigure. Astfel, «cînd secretara de platou cerea artistului să plîngă, atunci doamna Rachel Smith, delegata biroului municipal de educație din Los Angeles, n-avea decât să-i sufle nasul vedetei, care începea să zbiească din gură de șarpe». Din nefericire, junele avea și reflexe condiționate persona-

for living» (Trei și una) de Lubitsch, «Alice in Wonderland», «Miss Fane's Baby is stolen» (S-a furat un copil), «It's a gift» (E un dar), «Tillie and Gus», «The old Fashioned Way» (Modă veche). Fields era exasperat de ideile personale ale băiatului care îi tot zmulgea ceasul de la brie și-l arunca în supă, sau îl plezneau cu lingurița cu fasole fierbinte în obraz. Odată, întrebat cum îi place micuțul? — «Fiert»!! — a răspuns el. Altădată, văzînd-o pe responsabilă Smith că

Repede și-a început cariera, repede și-a sfîrșit-o. La trei ani. Zădarnic scenograful construia mobile înalte de zece metri pentru ca el să pară mititel. Trucul se vedea. Și marea mică vedetă cădea într-un anonim nu numai definitiv, dar aprobat, adorat de însuși zisul anonim. Curios fenomen a-cestă plăcere a anonimatului la marile vedete. Curios, vai, totuși real, totuși posibil. A fost cazul extraordinarei adolescente Deana Durbin, care azi trăiește

iar prețul albumului care a devenit apoi simplă ilustrație a romanului lui Mailer, este de aproape 20 de dolari.

Adevărata Marilyn

Cu toate criticile aduse de cei care se considera apropiații, intimitii fostei vedete, fostului mit al Americii de acum un deceniu și mai bine, se pare că Marilyn apare în acest roman mai adevărată decât a fost în realitate. Pentru că Mailer, reconstituind existența ultimei dive a cinematografului american, stabilește itinerariul unei vieți trăită din succes în succes și din disperare în disperare, o viață încheiată printr-o moarte tragică, asupra căreia planează încă multe semne de întrebare. Dar dincolo de toate acestea, pe Mailer l-a interesat să vadă care poate fi «adevărata» Marilyn, cât de profund a fost mitul ei, trecând peste toate meschinăriile cotidiene atât de abundente în cetatea filmului, trecând peste toate insinuările ultragioase (despre care romanul vorbește, dar nu pare a lua act de ele). Pe Mailer l-a preocupat să pună în lumină latura tragică a existenței unui mit, expresie a unui mecanisme în care vedeta este un obiect, de lux și, ca orice obiect, el trebuie să stea acolo unde este pus. Iar Marilyn n-a acceptat nici ipostaza de obiect și nici docilitatea inerentă lui. De aici un lung și dureros proces paralel, al urcării treptelor gloriei și al rezistenței la un sistem denumit foarte pompos «Star-system», care interzice vedetei să fie om și actriței să aibă probleme de conștiință. Norman Mailer consideră că prezența actriței pe platoul filmului «Declasații» a fost vitală pentru ea, a fost momentul ei crucial și în viață ca și în artă. Și dacă filmul a demonstrat că este o actriță, Marilyn a avut și revelația unor mari actori dublați de mari conștiințe, Clark Gable, Montgomery Clift. Și așa, «Declasații» a fost mai mult decât un film, a fost o întâlnire. Cu

urmări însă foarte neprevăzute.

«Lucrul la «Declasații» se sfârșește pe ziua de 5 noiembrie 1960. Cîteva zile după aceea, Marilyn se întoarce la New York, închiriază un apartament și anunță presei că divorțează de Miller. Săptămîna următoare află că Yves Montand urmează să plece pe calea aerului de la Los Angeles la Paris, și se repede la aeroportul Idlewild ca să petreacă împreună cîteva ceasuri, între un avion și altul. Stau împreună și beau șampanie în mașină, iar Yves Montand îi spune că se întoarce la Simone Signoret. Cînd Simone se adresează la rîndul ei presei, face această observație înțeleaptă și cu multă greutate, o observație, cum se spune în stilul franțuzesc: «Un bărbat nu trebuie să confunde un flirt cu dragostea eternă și să provoace o criză în propria lui căsnicie». (La aceasta Marilyn avea să răspundă: «Eu cred că asta e o problemă care o interesează pe ea și nu pe mine»)...

După aceste neplăceri, moare Clark Gable. Ziariștii îi telefonează la ora 2 dimineața ca să-i dea de știre.

Marilyn e cuprinsă de o criză isterică. Împrejurările morții lui Clark sînt îngrozitoare. Încă de pe cînd lucrau împreună la «Declasații», Kay Gable i-a adus la cunoștință soțului ei că vor avea un copil. Gable s-a arătat din cale afară de măgulit de această paternitate tardivă. Și cum era bolnav de inimă, se aștepta să moară în orice clipă, dar ținea cu tot dinadinsul să-și vadă urmașul, adică fiul, pentru că era sigur că va fi un băiat. Scurt timp însă după aceea, lui Clark începu să-i meargă tot mai rău. Soția sa, Kay, era și ea bolnavă de inimă, iar în ziua în care Clark a suferit atacul de cord, ea a fost transportată într-o cameră vecină, la spital, ca să fie sub observație. Președintele Eisenhower i-a telefonat lui Clark să-i dea sfaturi, el fiind un vechi cardiac. S-a spus că lui Clark îi merge ceva mai bine. Dar a murit

subit. Kay Gable nici nu se afla lîngă el. Cu un ceas mai înainte se retrăsese în camera ei, nesimțindu-se prea bine. Apoi doctorii au venit s-o anunțe de moartea lui Clark...

Cine ar fi bănuț ce profundă durere avea să-i provoace vestea asta Marilyn? Își întîlnise un surogat de tată în film. Și surogatul ăsta murise acum. Murise oare pentru că o cunoscuse? Marilyn cade într-un nou abis.

...Trecea prin cea mai lungă depresiune psihică din toată viața ei. Se apropiau zilele declinului. Și dacă pînă acum încercase uneori ambiții nemăsurate închipindu-se mare ca Garbo, ambițiile începeau s-o părăsească. Își duce zilele în apartamentul ei de la New York, unde nu se mai afla nimic din lucrurile și cărțile lui Miller... În cîteva luni, divorțul va fi terminat. Se interesează însă, cu grijă, de ziua instalării lui Jack Kennedy

aeroportului din Dallas, în cele două ceasuri cît avea de așteptat avionul de Juarez și urmărea cu atenție programul de la televizor, primul program din cele o mie de zile ale lui Jack Kennedy »...

Lunga prăbusire

Pentru Marilyn însă abia începeau crizele pe care numai ea le cunoștea și de care numai ea se temea, lungile prăbușiri în abisul nevrozelor, coșmarurilor și răfuieiilor cu sine-însăși. Obligată atîta timp la o anumită poză publicitară, ajunsese acum să urască însuși contactul cu publicul. Stătea zile în-tregi în casă cu storiurile trase, cu flacoanele de somnifere lîngă ea, taciturnă, tenebroasă și indiferentă la tot ce se petrecea în jur. În cîteva rînduri a fost internată în secret într-o clinică,



Eu sînt Marilyn! — Tu ești Marilyn! (Norman Mailer)

la Casa Albă, 20 ianuarie 1961, și în acea zi pleacă pe calea aerului la Juarez. Călătoria fusese stabilită de Pat Newcombe, noua ei agentă de publicitate și prietenă intimă. Din fericire, Marilyn avea să primească în aceste zile mai puțină corespondență decât oricînd în viața ei de divă. Dar în clipa asta o interesează prea puțin să vadă explodîndu-i numele pe manșetele ziarelor... Stătea foarte calmă într-o săliță a

studiourile plătind greu pentru păstrarea acestui secret. Un singur prieten, fostul ei soț, Di Maggio, avea grijă s-o viziteze ori de cîte ori era nevoie de el. În rest, semi-întuneric și disperare.

«Către sfîrșitul iernii — continuă Mailer — după ce a trecut și criza provocată de divorț și scurtul entuziasm pe care i-l stîrnise premiera «Declasațiilor», cade într-o disperare atît de gravă, încît medicul psihiatru se arată

Biografia unui star devine act de acuzare a unui sistem

îngrijorat. Posibilitatea unei încercări de sinucidere nu era exclusă. «Nu prea înțelegeam — spune una din persoanele apropiate actriței — nu prea înțelegeam de ce agenții ei de publicitate se străduiau să ascundă orice fel de informație în legătură cu starea ei». Este internată în spitalul de boli mintale de la Payne-Whitney. Nimeni n-o poate vedea acolo. Și pe deasupra, are două rinduri de uși de fier care se închid în urma ei. Nu i se spusese nimic despre internarea în spital. «Ce vreți cu mine?» a început ea să strige. Dar ușa s-a închis în urma ei. «Ce bordel mai e și asta?»

Petrece trei zile într-o cameră cu gratii la ferestre și cu o ușă cu geam incasabil, prin care doctorii o pot observa. W.C.-ul se află tot în cameră. Medicii, infirmierele, asistentele, toți o observă. Și atunci începe furia nestăpinită. Își smulge hainele de pe ea, spune lucruri greu de auzit, face gesturi greu de reprodus. Presa este la pîndă, dincolo de zidurile spitalului. Apoi, într-o zi, Marilyn, avea să-i povestească lui Pat Newcombe, ce spectacol le dăduse ea aceluia de la spital. «Dacă au vrut să mă trateze ca pe o nebună, atunci m-am purtat ca o nebună...»

După toate acestea, Marilyn își dă totuși seama că e nevoie să se stăpînească măcar atît cît să poată ieși din spital. La început i se dă voie să telefoneze. Și îl cheamă pe Di Maggio care vine degrabă din Florida. Dimineața, devreme, Marilyn iese din clinică ținută strîns de Di Maggio... Se mută într-o cameră rezervată la Institutul

neurologic presbiterian Columbia. Lucrurile s-au făcut atît de repede, încît ziariștii nici n-au băgat de seamă că părăsise clinica.

I se dau trei săptămîni de repaus, i se interzice să mai folosească somnifere și, însoțită de Pat Newcombe, se întoarce în apartamentul ei, urmărită de o întreagă bandă de fotografi și ziariști care voiau să audă un singur cuvînt din gura ei. Ar fi fost știrea zilei. Marilyn se află acum din nou în apartamentul ei și, după atîtea încercări, se simte ceva mai bine. Se gîndește să joace în «Ploaia» pe care urma s-o regizeze la televiziune Lee Strasberg. Primește o scrisoare de la Somerset Maugham care-i spune cît e de fericit că ea va juca în piesa lui... Apoi proiectul acesta cade. N.B.C.-ul nu vrea să monteze «Ploaia» cu Strasberg ca regizor, pentru că Strasberg nu are experiență de televiziune, iar Marilyn nu vrea să joace în regia altcuiva. «Cunosc ideile lui Lee și știu ce vrea să scoată din piesa asta. Nu vreau să mă aflu într-o situație cu totul diferită de cea pe care mi-am imaginat-o». Și totuși, pentru că nu lucrează, încep s-o obsedeze problemele financiare. Contractul de la televiziune ar fi însemnat 100 000 dolari care au zburat acum. Se întîlnește din nou cu Di Maggio în Florida, dar se întoarce pe neașteptate la New York. Cum intră în casă citește că Kay Gable pretinde că Marilyn i-ar fi pricinuit infarctul fatal soțului ei din cauza tensiunii și disperării în care îl tirise... Marilyn se duce la fereastră și e gata să se arunce în stradă...



Fără masca Hollywood-ului

«Se trezea tîrziu dimineața, mîncă ceva repede, apoi chema la telefon pe medicul psihiatru din Los Angeles. Nu chema pe nimeni altcineva decît pe doctor. Probabil că multă lume nici nu știa că se află în oraș. Primea puține scrisori, dar cînd dădea de cite una obscenă trimisă de vreun admirator, își arunca ochii peste ea...»

Marilyn este acum la sfîrșitul anilor săi. În fiecare zi sosesc doctori și se aduc medicamente. Doarme puțin, chinuit, și îi apar cearcane în jurul ochilor».

lata cîteva instantanee din romanul care înmănunchiază o seamă de observații și deducții ale lui Norman Mailer. «Marilyn — o Biografie» a devenit evenimentul literar al anului. Cercurile literare au reținut romanul pentru diverse premii. Cercurile cinematografice nu s-au simțit prea flatare; deținătorii de amintiri

personale, intimii fostei vedete se simt ultragiați de «informația superficială» folosită de scriitor, ignorîndu-i de fapt pe ei, cei avizați. Romanul, ca orice roman, reportaj sau film de Mailer, provoacă o întreagă societate, un întreg sistem, și provocarea este cu atît mai violentă cu cît Mailer cultivă documentul și nu ticăciunea, veridicul și nu romanțiosul. Ce l-a interesat oare pe scriitor dincolo de demitizarea unei lumi învăluite în eterul gloriei, fastului și fardului, în povestea aceasta tristă a unei tete de la periterie, devenită vedetă a Hollywood-ului? Desigur, Golgota pe care o reprezintă drumul spre glorie al unei vedete. Și, poate că Mailer, asemenea lui Flaubert, și-ar putea mărturisi și sieși, cu acel glas stins, interiorizat (care nu prea îl caracterizează) — Marilyn sint eu!

Mircea ALEXANDRESCU

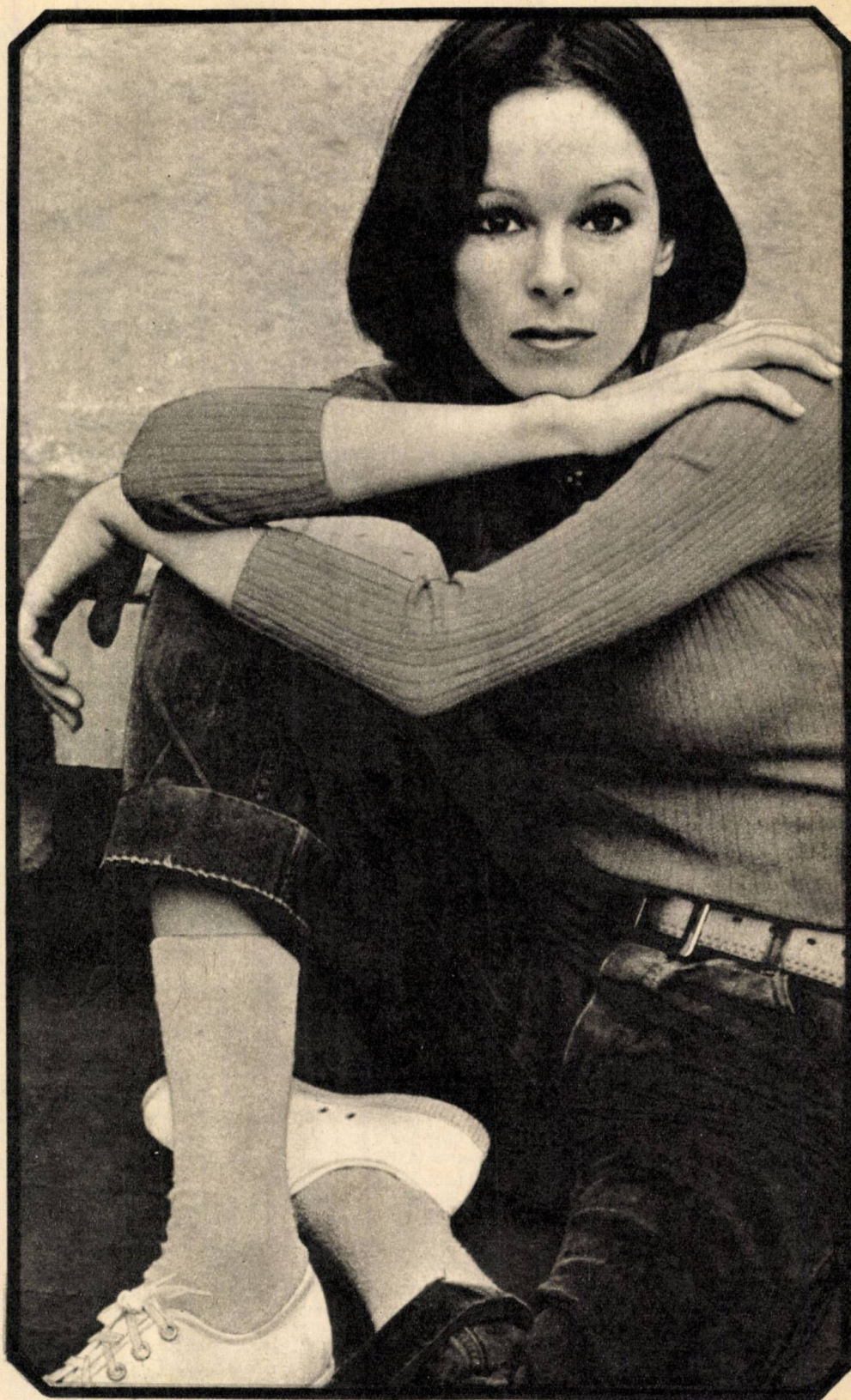
Geraldine Chaplin:

«Tata nu ne-a spus niciodată ce trebuie să facem. Idealul lui a fost să ne vadă doctori, avocați...»

Da, cu un clown care nu este altul decât actorul francez Jean Thierrée, unul din cei ce vor să reînvie tradiția ciroului în Franța. Amândoi au fost invitați de Fellini să susțină un număr în «Clownii» — văzut în eseu său despre lumea ciroului; Josey are 33 de ani și s-a dedicat de asemenea scenei. În film a jucat în regia lui Pier Paolo Pasolini în «Poveștile din Canterbury». În prezent locuiește în Grecia. În sfârșit, Geraldine, stabilită la Madrid, pare să fi reușit cel mai bine în a-și construi o glorie pe cont propriu, independent de numele tatălui ei. După cum se vede, membrii clanului Chaplin, împrăștiați în cele patru zări, duc mai departe celebritatea numelui cel poartă.

«Tata nu ne-a spus niciodată ce trebuie să facem, declara Geraldine unui ziarist american. Ne sfătuia să învățăm. Idealul lui ar fi fost să ne vadă doctori, avocați... Dar viața a vrut altfel. Îmi amintesc că, într-o seară, eram proaspăt bacalaureată, fratele meu Sydney m-a dus s-o vâd dansind pe soția lui, balerina Nöelle Adam. Spectacolul ei m-a impresionat într-atâta încât am hotărât pe loc să merg la Londra să studiez baletul. Tata nu s-a împotrivit. Așa a început totul».

După doi ani de școală, Geraldine nu a putut găsi nicăieri un angajament și,



Geraldine Chaplin: «E bine să existe și oameni liniștiți»

cum dorea cu orice preț să se descurce fără ajutorul nimănui și în special fără cel al tatălui ei, ea părăsi Anglia și își încercă norocul la Paris. Dar nici acolo nu era ușor ca o tânără balerină să se afirme. Atunci Geraldine a lucrat ca model, apoi s-a angajat câteva luni la un circ ca îngrijitoare de elefanți. Contactul cu lumea arenei, a acrobaților și a dresorilor a însemnat o nouă experiență care i-a permis mai târziu să participe la tradiționala Gală a ciroului susținută de actorii francezi. Jacques Deray i-a propus atunci primul rol în «Într-o zi de primăvară». Acesta a fost doar începutul. Regizori de mare prestigiu — Carlos Saura, David Lean — au ales-o apoi ca interpretă în roluri foarte dificile care au lansat-o ca vedetă.

Deși trăiește departe de Vevey, reședința părinților din Elveția, Geraldine spune: «Sîntem foarte legați unii de alții. Nimeni nu ar putea să critice pe vreunul dintre noi fără să riște să fie aspru pus la punct. Toți frații sîntem legați printr-o copilărie minunată, calmă și fericită. Și acum, în Spania, duc o viață liniștită care-mi place. Nu admir actorii care aleargă din rol în rol și fac câteva filme pe an numai pentru a-și exploata la maximum celebritatea. Cînd nu filmez, îmi place să pierd cîteodată timpul, să las viața să treacă fără să o împing, fără să o bruschez. Îmi place să găsesc, să mă ocup de casă, să nu mă culc mai târziu de miezul nopții și să mă scol dimineața la ora opt. Cîteodată îmi fac reproșuri că sînt poate prea timidă, poate prea leneșă, dar într-o lume atît de agitată ca a noastră poate nu strică să existe și oameni liniștiți ca mine».

Geraldine Chaplin, cu lenea sau timiditatea de care vorbește în toată sinceritatea, dar, mai curînd, cu talentul și personalitatea sa autentică, cu farmecul și cu distincția ei singulară este astăzi în peisajul zgomotos și contradictoriu al starurilor, o excepție de echilibru și serenitate.

marile familii

fericirea de a juca



Serghei Bondarciuk: «Omul s-a născut să fie fericit»

Cu nimic mai ușoară nu a fost moștenirea celebrității Natașei Bondarciuk. Tatăl ei, Serghei Bondarciuk, născut numai la trei ani după Revoluția din Octombrie, a trăit la 20 de ani toată tragedia războiului. Suferințele de atunci l-au făcut să-și aleagă ca deviză în viață o frază a lui Gorki: «Omul s-a născut pentru a fi fericit, așa cum pasărea s-a născut ca să zboare». Activitatea omului și a artistului Serghei Bondarciuk nu a dezmințit niciodată acest ideal. Toate filmele la care a participat ca actor sau cele pe care le-a realizat ca regizor au fost

închinare celor mai scumpe idealuri ale omului. De la patetica povestire a lui Șolohov, «Soarta unui om», pînă la ultimul său film inspirat din epopeea tolstoiană «Război și pace» — toate au făcut din el un artist universal. Soția sa, Ina Makarova nu a rămas mai prejos de reputația lui. Portretul luptătoare antifasciste pe care-l realizează în «Tinăra Gardă» și cel al soției din «Omul de lingă tine», au rămas în filmul sovietic ca și în cel mondial două pilde de mare umanism.

Cu astfel de antecedente celebre legate de numele ei, Natașa intră la Institutul de

artă cinematografică de la Moscova (la clasa nu mai puțin renumitului cineast Serghei Gherasimov), pentru a se dedica aceleiași profesii. Cu nici un chip însă Natașa nu vroia să ajungă la mult rîvnita popularitate — visul îndreptățit al oricărui actor — datorită numelui pe care-l purta. De aceea de cînd era încă studentă, a ales întotdeauna rolurile cele mai grele, pentru ca examenul să fie cît mai exigent cu puțință, iar ea să arate că poate răspunde acestor exigențe. La una dintre aceste prime probe și-a propus ca temă chiar rolul unei bătrîne de 80 de ani.

A color portrait of actress Natalia Bondarciuk. She has long, wavy brown hair and is looking slightly to the right with a soft expression. She is wearing a dark red or maroon top. The background is a solid green color.

Natalia Bondarciuk :
«Cine crede că a te face actor
înseamnă a scăpa de muncă,
se înșală amarnic»

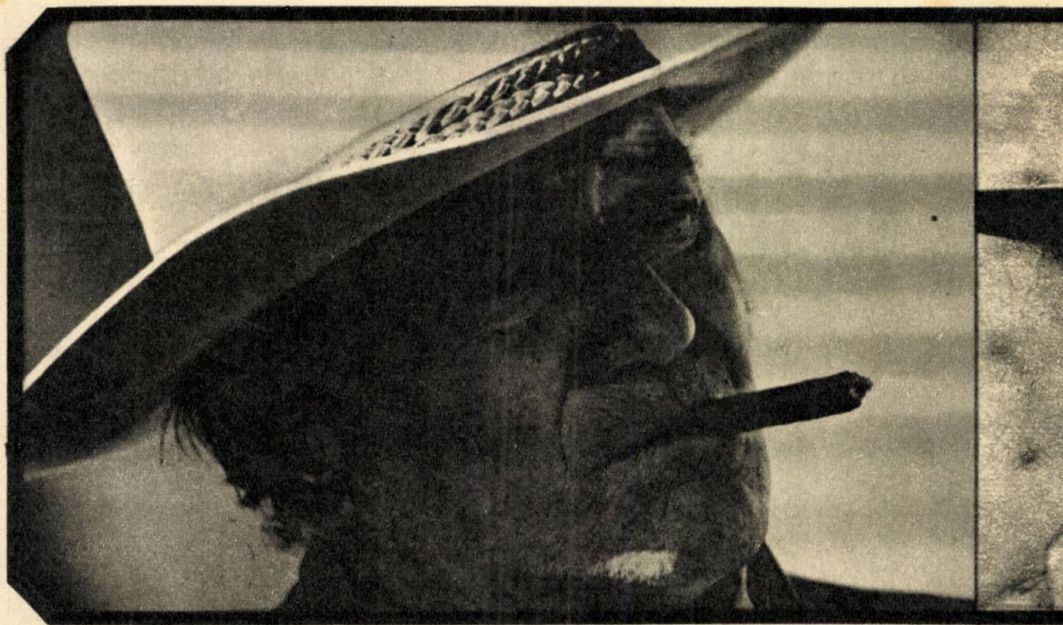
Învățase poate de la părinții ei atitudinea responsabilă în fața fiecărui gest al vieții, iar în meseria de actor — în fața fiecărui rol. Experiența ei artistică a crescut an de an în contact cu mari partituri actricești inspirate din personajele nemuritoare ale literaturii clasice. Ea a fost Katiușa Maslova din «Învieirea» lui Tolstoi, Aglaia din «Idiotul» de Dostoievski, Sofia din «Petru I» de Alexei Tolstoi, Fibby din dramatizarea după «De veghe în lanul de secară» de J.D. Salinger, Gertrude — mama lui Hamlet, madame de Rênal din «Roșu și negru» de Stendhal, Matriona din «Puterea întunericului» de Tolstoi... Dacă un reporter o întreabă care este secretul prin care-și poate apropia personaje atât de diverse, Natașa răspunde: «Munca, munca, munca». Pe scenă ca și pe platou numai asta contează. Perseverența și să nu descu-rajezi niciodată. Spontaneitatea gestului sau a unei trăiri se obține numai printr-o muncă asiduă. Cine crede că a te face actor înseamnă a scăpa de muncă, se înșală amarnic».

Performanțele ei actricești pe scenă s-au făcut remarcate de când era studentă. Primul, Serghei Gherasimov, profesorul ei, i-a dat un rol în filmul «Lacul», apoi regizoarea Vera Stroeva a distribuit-o în «Inima Rusiei», Vladimir Akimov în «Pagini», Larisa Șepitko în «Tu și eu». Dar adevărata ei afirmare în lumea filmului i-a adus-o rolul lui Harry, pămînteana dragă marțienilor din filmul lui Andrei Tarkovski, «Solaris». Regizorul lui «Andrei Rubliov» și al «Copilăriei lui Ivan» era cunoscut în toată lumea când a prezentat cel de-al treilea film al său, «Solaris», la Cannes, în 1972. Dar la succesul filmului contribuise și Natașa Bondarciuk cu o fărîmă din talentul ei. «Solaris» i-a adus consacrarea internațională. Ea nu mai era acum fiica Inei Makarova sau a lui Serghei Bondarciuk; era doar ea, Natașa Bondarciuk.

marile familii

eu și tatăl meu

Patrick Wayne avea 10 ani când a jucat primul său rol în «Rio-Grande». Era în epoca de aur a westernului. Era vremea cowboy-ului ideal și idealizat, iar tatăl său avea să fie timp de patru decenii în peste 200 de filme reprezentantul său desăvârșit. Ajuns la 33 de ani, Patrick Wayne are în fișa sa filmografică 20 de filme, dar numărul lor nu a putut eclipsa silueta protectoare a bătrînului Wayne. Gazetarii care-i solicită un interviu încep prin a-l întreba de tatăl său. Dacă discuția se prelungește, Patrick are norocul să răspundă și la cîte o întrebare care-l privește, dar de obicei pe platouri lumea se grăbește, interviurile sînt scurte, iar reporterul pleacă mulțumit după ce a aflat că «tata e un tip fantastic și acasă...» Sau: «Pentru mine tata e autoritatea supremă; cînd eram student eram de-a dreptul cople-



John Wayne — cowboy-ul mit.

**Patrick, fiul lui John Wayne:
„Întotdeauna am fost de-a dreptul
copleșit de prestigiul tatei“**

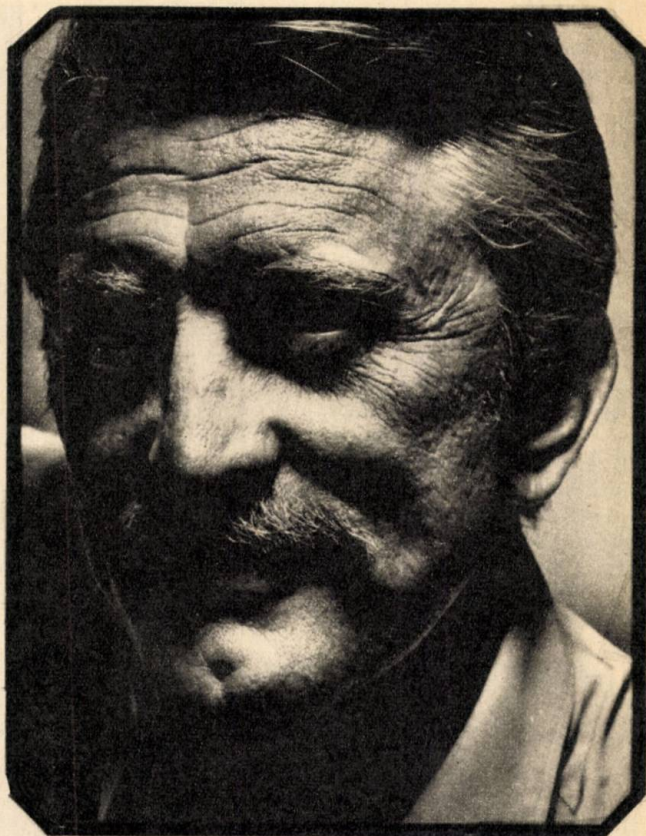
șit de prestigiul său. Acum am pentru el multă admirație și afecțiune». La vîrsta la care John Wayne făcea «7 păcate» sau «Seceră vîntul sălbatic», fiul său se gîndeа să se apuce de regie pentru că... poate aici să aibă mai multe șanse de afirmare.

**Michael,
fiul lui Kirk Douglas:
„Tatăl meu este
un om de suflet,
dar habar n-are să trăiască“**

Michael Douglas își exprimă dorința de a trăi într-o altă lume decât cea construită de părinții săi: «Tatăl meu este un om de suflet, dar dacă a știut cum să cîștige milioane, habar n-are cum să trăiască. Într-un anume fel îl înțeleg, dar nu sînt de acord cu felul lui de a fi. Eu nu gîndesc ca el, că banul

Tata a venit într-o zi să mă vadă. N-am să pot uita niciodată mutra lui. Mi-a spus că el n-a muncit o viață ca să mă vadă stînd într-o cocioabă. Pentru mine era clar. Tata uitase să trăiască.»

La 28 de ani, Michael Douglas a jucat în trei filme. După prima probă s-a sătu-



Tatăl a construit o lume — Kirk Douglas

Fiul caută să construiască o alta — Michael Douglas



Fiul i-a moștenit talentul, dar nu și succesul — Patrick Wayne

este cel mai important lucru. Cu vreo 12 ani în urmă, cînd eram student în California, la Santa Barbara, locuiam cu colegii mei într-o căsuță construită de noi în afara căminelor. Evident nu aveam instalații sanitare în casă și ca să intri în cameră treceai printr-o bucătărie improvizată.

rat însă să fie băiatul tatei, și-a lăsat barbă și s-a prezentat producătorilor sub alt nume: «Tata nu știa cu ce mă ocup. Cînd a aflat că joc într-un film, tocmai suferise o operație la gît și nu avea voie să vorbească, așa că a luat o bucată de hîrtie și a scris: «Sînt mut... de uimire!»



Christopher, fiul lui Robert Mitchum

«Toți vor să le vorbesc de tata»

Christopher Mitchum are mai puțină devoțiune filială: «Toți cei care mă intervie-vează vor să le vorbesc despre tata. Dar dacă cineva are nevoie de publicitate, acela sînt eu, nu el!». La 28 de ani, Chris a jucat numai în două filme și știe că nu trebuie să aștepte ajutorul cunoscutului său părinte pentru a căpăta alte roluri. «Am o nevastă și doi copii și nu înțeleg de ce altcineva ar trebui să le

poarte de grijă în locul meu. Dar pentru mine a fost întotdeauna foarte greu să găsesc de lucru în alt domeniu. Cînd mă duceam să mă angajez eram întrebant: «Nu ești cumva rudă cu actorul?». Le spuneam că sînt fiul lui și atunci primeam invariabil un singur răspuns: cînd taică-tu are atîta bani ce nevoie ai să muncești? Într-un fel am fost forțat să mă fac actor. Măcar pe platou eram cunoscut și

aveam cunoscuți, mai puteam să cîștig un ban făcînd figurație, sau mi se mai dădea uneori chiar cîte un rol. Desigur, îi sînt recunoscător tatii pentru educația pe care am primit-o, pentru copilăria și adolescența lipsită de griji, dar tata nu era niciodată acasă de ziua mea, iar cînd m-am însurat, el era tot la o filmare și cadoul de nuntă mi l-a trimis după două luni». Frustrați de afecțiune în

ciuda prosperității în care au trăit, fiii multora dintre celebritățile ecranului au ajuns la maturitate distanțîndu-se de idealurile părinților lor, idealuri care s-au dovedit a fi în multe privințe minci-noase. «Cred că generația părinților noștri a fost crescută în spiritul unor idealuri greșite. Ei au fost învățați să creadă în America ca într-un pămînt al făgăduinței. Dar realitatea s-a dovedit cu totul alta. De pildă, dolarul. Întreaga Americă a plasat dolarul mai presus de orice bun pămîntesc. Dar pentru mulți dintre noi, el este ca o bucată de hîrtie verde. Tatăl meu spune că are cinci milioane de dolari, iar eu vă pot spune că asta nu-l face deloc mai fericit. Atunci, care e țaria banului?»

Pentru el dolarul a fost totul
— Robert Mitchum



«Pentru mine, dolarul e o bucată de hîrtie verde» — Christopher Mitchum cu soția sa

marile familii

duel cu un nume celebru

Jane Fonda:
«Jocul de-a cowboy-ul
nu era numai un joc.
Era o capcană
în care cădeau cu toții.
Și alături de ei,
întreaga Americă»



În sfîrșit, împreună?
Henry, Jane și Peter Fonda



Fiica actorului cu cel mai extraordinar mers din cîte a înregistrat vreodată pelicula, Henry Fonda, adică Jane, ca și fratele ei, Peter Fonda,

au avut de luptat pentru a se afirma cu o apăsătoare moștenire a gloriei. Dar azi, amîndoi sînt recunoscuți ca vedete și ziariștii nu îi mai interviuează pentru a afla

ce face tatăl lor, așa cum se întîmplă cu alți copii celebri datorită părinților, ci doar pentru ei înșiși. Jane deține pe lîngă performanțele ei artistice și un altfel de re-

cord, anume acela de a fi considerată primul actor american de sex feminin care pune politica înaintea profesiei. Militantismul ei declarat și acțiunile ei agită

opinia publică americană, provoacă scandaluri la Pentagon ca și în propria ei familie. De pildă, în plină propagandă a Statelor Unite pentru războiul din Vietnam, ea nu a ezitat să facă o vizită în Republica Democrată Vietnam ca militantă pentru cauza păcii, înainte ca pacea să fi fost semnată; a luat parte la nenumărate mitinguri de protest împotriva agresiunii din Vietnam; a părăsit cauza femeilor din Statele Unite și ia parte la lupta pentru drepturile și libertățile indienilor din țara ei. Pentru a înțelege semnificația atitudinii de luptătoare a lui Jane Fonda, nimeni alta decât ea nu ne-a ajutat mai bine. Într-un interviu acordat revistei «L'Europeo», actrița explica cu simplitate cum s-a născut opțiunea ei politică:

«Cînd eram mică, trăiam cu tatăl meu la Los Angeles, desigur într-o vilă cu piscină într-unul din cartierele cele mai elegante din oraș. John Ford, John Wayne, Ward Bond, Andy Devine, Victor MacLaglen de fapt regizorii și actorii care lucrau de obicei cu tata și pe care voi i-ați admirat și iubiți pentru jocul lor și le-ați apreciat bravura în atîtea roluri, veneau de obicei să-și petreacă weekend-ul la noi. Veneau din casele lor, vile la fel de luxoase ca și a noastră, tot cu piscine, cu garaje în care stăteau 3—4 mașini, sau soseau de la ranch-urile lor plătate către deșertul californian. Ei nu soseau însă în mașini, nici în tren, nici pe jos, așa cum ar fi făcut alți prieteni de-ai noștri. Nu veneau îmbrăcați cu o cămașă, cu un pantalon și cu un sacou obișnuit. Ei soseau călări și îmbrăcați în cowboy, cu pălării cu boruri largi, cu jiletci de piele, cu batiste colorate legate la gît și cu pistoale adevărate la cîngătoare. Ei lăseau caii în grădinișă legați de cite un pom și intrau în casă strigînd, asemenea cowboy-lor, «Hippee», «Hippiaio». Cîteodată, cînd soseau în grup și trăgeau cu pistoalele în aer, ca și cum în casa noastră ar fi fost as-

cuns un grup de bandiți sau ca și cum ei ar fi fost niște șerifi și trebuiau să elibereze niște femei sau copii, intrau deschizînd ușile cu piciorul. Erau, sau mai bine spus, apăreau în ochii unei fete, cum eram eu pe atunci, foarte simpatici, veseli, chiar dacă erau cîteodată puțin băuți; erau foarte afectuoși și prietenoși. Mîncarea se pregătea în aer liber, la frigări, beau whisky, vin sau bere, cîntau cît îi țineau gura și după aceea jucau poker. Toți, înarmați cu pistoalele, cu pîrul pieptănat către spate, cu cite un trabuc în gură, cu fețele bronzate — era un adevărat spectacol să-i vezi. Eu, desigur, îi adoram. Erau pentru mine cei mai buni oameni din lume, cowboy-ii, pionierii, colonii, soldații și ofițerii Cavaleriei a 7-a, toți acei care izgoniseră pe acei bleșmați de indieni și nu știau niciodată ce este frica.

Un destin norocos mă as-

tunci se jucau ca niște copii, se credeau în saloon-uri, pe zidurile de la Fort Apache, și trăgeau cu pistolul în grădina noastră. Dar acesta nu era numai un joc. Era o capcană în care cădeam cu toții. Era o capcană în care pierdeau simțul realității și de unde nu mai puteau ieși. Și nu numai ei cădeau în această capcană, ci și întreaga Americă. Pentru că niciodată nu a existat un mit mai mare care să fascineze milioane de americani decît cel al Vestului. Vestul sălbatic era MITUL american prin excelență și în anii la care mă refer, toți se recunoșteau în mitul cowboy-ului, care era înalt, puternic, simpatic, vesel, dur, generos, așa încît toată America părea înaltă, puternică, simpatcă, veselă, dură și generoasă.

America părea întotdeauna de partea dreptății, a rațiunii, a binelui. Și ceilalți?

Mitul West-ului trăiește încă, și, pentru răul pe care îl poate face, îl urăsc

tepta, desigur. Mi se părea că ceea ce vedeam eu era însăși realitatea. Și desigur, eroii de pe pînză cînd erau acolo, în casa noastră, continuau să facă exact ceea ce făceau pe ecran. Într-un anume fel, îmi dădeam seama că era vorba de un joc, dar atunci ignoram că era vorba de un joc mult mai puțin inocent decît părea și că era semnificativ pentru anumite fapte care îmi scăpau și pe care le-am descoperit mult mai tîrziu. Vedeți, prietenii tatălui meu erau actori, lucrau în cinema, filmau mai ales în western-uri și cînd nu erau pe platou continuau totuși să se poarte ca la o filmare. De ce? Pentru că ei se identificau cu personajele lor în așa măsură încît nu se mai puteau elibera. Nu-și mai puteau da seama unde se termina ficțiunea și unde începea realitatea. A-

Restul lumii? O, ceilalți, restul lumii, erau indienii, erau bandiții împotriva cărora America lupta. Astfel mitul Vestului creat în cinema s-a transformat în realitate într-o capcană, într-o imagine falsă și periculoasă în care a căzut întreaga Americă. Îmi amintesc primul film în care juca tata pe care l-am văzut: «Tobele din Mohawk». O scenă mai ales mi-a rămas în minte. Tata, în rolul eroului, trebuia să ducă un mesaj într-un sat asediat și fugea, fugea, urmărit de o mulțime de piei roșii înarmate care vroiau să-l ajungă, să-l ucidă și să-l scalpeze. Tata era singur, în timp ce indienii erau vreo cîteva zeci. Pînă în cele din urmă el ducea la bun sfîrșit misiunea și eu i-am mulțumit cerului că știa să fugă atît de repede, că avea picioarele atît de lungi că altfel indienii l-ar fi ajuns

din urmă și l-ar fi scalpat. Cu astfel de filme cum să nu crezi că albi erau buni și curajoși și că trebuiau să lupte împotriva amenințării barbare a pieilor roșii? Cum să nu fi crezut că albul, tatăl meu, avea dreptate și că indienii erau cei răi? Desigur nimeni nu mi-a spus și filmul se ferea s-o facă, că albi ocupaseră teritoriile indienilor cu forța, că îi omoriseră și că de fapt ei, pieile roșii, aveau drepturi pe acest pămînt. Chiar și astăzi se mai încearcă să se facă aceeași judecată. Se încearcă să se explice ceea ce se întîmplă în Vietnam după aceleași criterii cu care cinematograful ilustra ce se întîmplase în West. Albi sînt amenințați de o hoardă de oameni de culoare și pentru a se apăra trebuie să ucidă, în timp ce în realitate adevărul e exact contrariul. După cum vedeți, mitul Vestului trăiește încă și, pentru răul pe care-l poate face, îl urăsc. Prima oară mi-am dat seama de acest lucru cînd am văzut un documentar despre războiul din Vietnam prezentat de televiziunea franceză. Era un sat distrus cu napalm de către soldații americani care omorau vietnamezi. Aceștia fugeau, fugeau urmăriti de soldații americani, așa cum fugea tatăl meu de indieni în filmul despre care vă vorbeam. Dar lucrul cel mai teribil era textul documentarului care spunea, mai mult sau mai puțin, așa: «Pentru a salva satele vietnameze, soldații americani erau obligați să le distrugă». Nu puteam să-mi cred urechilor. Nu puteam să cred că o asemenea justificare era dată de americani pentru a scuza distrugerea Vietnamului. Probabil că și asupra mea se exercita încă influența acelui blestemat spirit al westernurilor. Eu cred totuși că am înțeles adevărul, dar America, sau mulți americani, continuă să creadă în cowboy-ii înarmați cu un Kolt '45 sau cu un Winchester '73, fără să-și dea seama că imaginea cowboy-ului și-a schimbat în întregime semnificația.»



«Mă aștepta un destin norocos»
(Jane Fonda, ieri)

marile familii

să nu uităm curcubeul



Poate una dintre cele mai spectaculoase explozii pe firmamentul stelilor de cinema

în ultimii ani a fost apariția Lizei Minnelli. «S-a născut o vedetă», scriau ziarele după filmul «Cabaret», cu care actrița își adjudecă Oscarul '73, anulînd orice posibile concurențe. Publicitatea în jurul Lizei era cu atât mai mare cu cît amîndoi părinții ei ocupau un loc important în legenda Hollywoodului; era fata lui Judy Garland și a regizorului Vincente Minnelli.

Pentru prima dată Liza a apărut pe o scenă cînd avea cinci ani. Următorul contact cu aplauzele a fost după doi ani și jumătate, cînd a acompaniat-o dansînd pe mama ei într-un recital la Palace Theatre din New York. «Îmi amintesc că dansam să-mi sară inima din piept, spune azi Liza, în timp ce mama cînta «Swanee», și singurul meu gînd era să nu mi se vadă pantalonii». La 14 ani, Liza face primul ei turneu în Israel, Grecia și Italia, cu un spectacol organizat de Colegiul la care învăța cu piesa «Jurnalul Anei Frank». La 17 ani, în 1967, obține cel de-al treilea rol în ordinea importanței într-un spectacol off Broadway care s-a dovedit un succes. Dar la premieră, Liza nu putea să prevadă succesul și, pentru a-și da curaj, căuta să întîlnească în sală privirile mamei sale. În zadar scormonea însă întunericul sălii, pentru că nu putea să o



Mama: sau cu ani în urmă a răsărit o stea
(Judy Garland)

zărească nicăieri pe Judy. În pauză a chemat-o la telefon. De la capătul celălalt al firului, mama îi spunea că încurcase ziua premierei. Abia mult mai tîrziu a înțeles Liza adevărata cauză a acesteia absențe aparent nemotivate. Judy Garland nu vroise să eclipsese prin prezența ei, prin personalitatea ei atît de celebră în America, debutul Lizei. A doua seară, mama a venit să-și aplaude fiica și gazetarii își amintesc și azi de lacrimile de bucurie ce-i străluceau pe față. Peste mulți ani, mama și fiica au făcut împreună cîteva turnee cu prilejul unora dintre faimoasele «reveniri» ale lui Judy Garland. Dansau și cîntau împreună, iar Judy spunea despre Liza: «Cred că a hotărît să intre în lumea spectacolului de cînd o purtam în burtă, de atunci n-a încetat nici o clipă să miște din picioare».

La 19 ani, Liza era cea mai tînără actriță de pe Broadway care primise prestigiosul premiu «Tony» — acordat anual actorilor de teatru. A urmat apoi ucenicia pe care mulți dintre marii actori americani au făcut-o, la spectacolele de la cluburile de noapte. Toată lumea care o cunoștea își putea da seama că următoarea mișcare va fi filmul. Actorul englez Albert Finney, și el debutant în ale regiei, îi dă un prim rol în «Charles Bubbles». O secretară cam zmucită, căreia Liza îi dă extraordinara ei dezinvoltură și forță de expresie. Un rol de numai 20 de minute îi asigură o presă excelentă. Și totuși au trecut trei ani pînă la cel de-al doilea rol. Citise nuvela lui John Nichols, «Cucul steril», și declarase că va da orice și va aștepta oricît pentru a fi ea fetișcana aceea singuratică și însetată de dragoste. În cele din urmă a reușit. Si premiul Academy '71 i-a revenit ei pentru această interpretare. A turnat apoi în regia lui Otto Preminger. În sfîrșit, «Cabaret», filmul lui Bob Fosse, căruia i-au revenit opt premii Oscar în 1973, printre care cel pentru cea

mai bună interpretare feminină a anului, Lizei Minnelli. Ironia, să-i zicem a soartei, era că Liza Minnelli pierduse acest rol în teatru după 14 audiții, fiindu-i preferată o oarecare Jill Haworth. Rolul starletei în goană după succes, dintr-o Germanie în care se întrezăresc zorile fascismului, o propulsează printre marile vedete ale anului. Urmează un recital răsunător, de data asta susținut pe scena Olympia de la Paris (Judy Garland murise în 1969). «**Le tout Paris**» era la picioarele ei, scria presa franceză. «Sînt multe lucruri pe care le poate învăța un actor, dar darul de a da viață fiecărei mișcări, fiecărei note muzicale, fiecărui personaj, cu asta te naști. Îl ai sau nu îl ai» — scria «Newsweek».

«Mă simt atrasă de acele personaje care au o mare energie interioară, care luptă să depășească momentele dificile fără să se lase înfrînte» — spune Liza Minnelli — definindu-și în același timp propria-i personalitate.

Liza Minnelli este cunoscută ca una din cele mai perseverente și muncitoare actrițe americane, iar devoțiunea ei pentru public este fără margini: «Vreau să fiu în fiecare moment împăcată cu mine însumi că nu am trișat cu nimic. Niciodată nu mă consider deasupra publicului. Dorința mea este ca jocul meu să reflecte sufletul și inima fiecărui spectator. Idealul meu e să-i spun în fiecare clipă, vino cu mine, și el să vină».

Cînd un producător a propus să facă povestea vieții lui Judy Garland în interpretarea fiicei ei, pentru Liza nu a fost ușor să răspundă afirmativ acestei propuneri. Prea multe dragi și dureroase amintiri urmau să fie re trăite. Dar cine alta ar putea întruchipa pe legendara Judy Garland cu mai multă devoțiune, înțelegere, respect, dragoste și talent decît propria ei fiică? «Dacă filmul se va face, voi accepta acest rol în memoria mamei mele».

**Idealul meu e să spun
fiecărui spectator:
vino cu mine.
Și el să vină**

a declarat tînăra actriță. Probabil că fiica lui Judy Garland și-a amintit atunci replica învățată din copilărie, din «Vrăjitorul din Oz»: «Nicio dată să nu uiți curcubeul!»

Adina DARIAN



**Fiica: sau talentul îl ai sau nu-l ai
(Liza Minnelli)**

semicentenarul fraților Warner

1500 de filme

Pionieri ai artei filmului (Jack Warner producea primul său film în 1913!), frații Warner se numără printre producătorii care au întrezărit posibilitatea ca tînăra artă ce se năștea o dată cu yeacul să extindă divertismentul — destinat înainte doar unei minorități — în masele cele mai largi. Se știe că faimoasele rețele de «Nickel O-deons» au permis ca pentru prețul modic de un nichel (5 cenți), orice om, chiar și cel mai nevoiaș, să poată asista la un spectacol cinematografic. În același timp însă și încasările s-au ridicat la sume uriașe, căci noua artă, cinematograful, și-a cucerit foarte repede un public uriaș, cel mai larg public de care a avut parte vreodată o artă.

Astfel, în numai 10 ani, frații Warner aveau deja cu ce și pentru cine să înființeze o companie de producere și distribuire a filmelor. Au fondat-o în 1923: compania «Warner Bros Pictures Inc». În anii ce au urmat, compania Warner și-a legat numele de o serie de evenimente și de nume marcante în istoria cinematografului:

- A produs primul film sonor — «Cîntărețul de jazz».
- A produs primul film «în întregime vorbit» — «Luminile New-York-ului».
- A cîștigat numeroase Oscar-uri pentru filme ca «Viața lui Emile Zola», «Casablanca», «My Fair Lady».
- A lansat și a menținut numeroase vedete printre care

Au jucat,
au cîntat,
au împușcat,
au sărutat
și au încasat
pentru
«Warner Bros»

în 50 de ani

Errol Flynn, Bette Davis, Edward G. Robinson, Humphrey Bogart, Olivia de Havilland.

În cei 50 de ani de existență, din 1923 până în 1973, frații Warner au produs în total peste 1500 de filme.

Chiar dacă veteranul companiei, Jack Warner, se specializase într-o vreme în producția de melodrame și se bizaia în special pe atotăsiguratul succes al vedetelor sale, el e conștient că, astăzi, metodele sale tradiționale nu mai pot fi eficiente. «Le repet mereu succesurilor mele — declară el — că sintem departe, foarte departe de epoca în care spectatorii acceptau orice film. Nici contribuția marilor vedete nu mai poate salva un film prost. Publicul alege. Cu discernământ. Și asta reprezintă, de fapt, un stadiu al progresului. Iar arta filmului va progresa mereu. Nu sint profet și nu pot prezice viitorul cinematografiei, dar sint ferm încredințat că ea va progresa fără încetare. Și că o să reziste, că o să rămână o artă vie, în afara cazului că ar fi înlocuită cu o artă mult superioară. Dar nu cred în această eventualitate, fiindcă filmul e un instrument minunat, care n-a emis încă nici pe departe toate sunetele miraculoase pe care e capabil să le emită. Chiar fără să fii cunoscător, îți dai seama câte fațete ale acestei arte mai pot fi încă explorate...»

Correspondență de la
Mike KESS

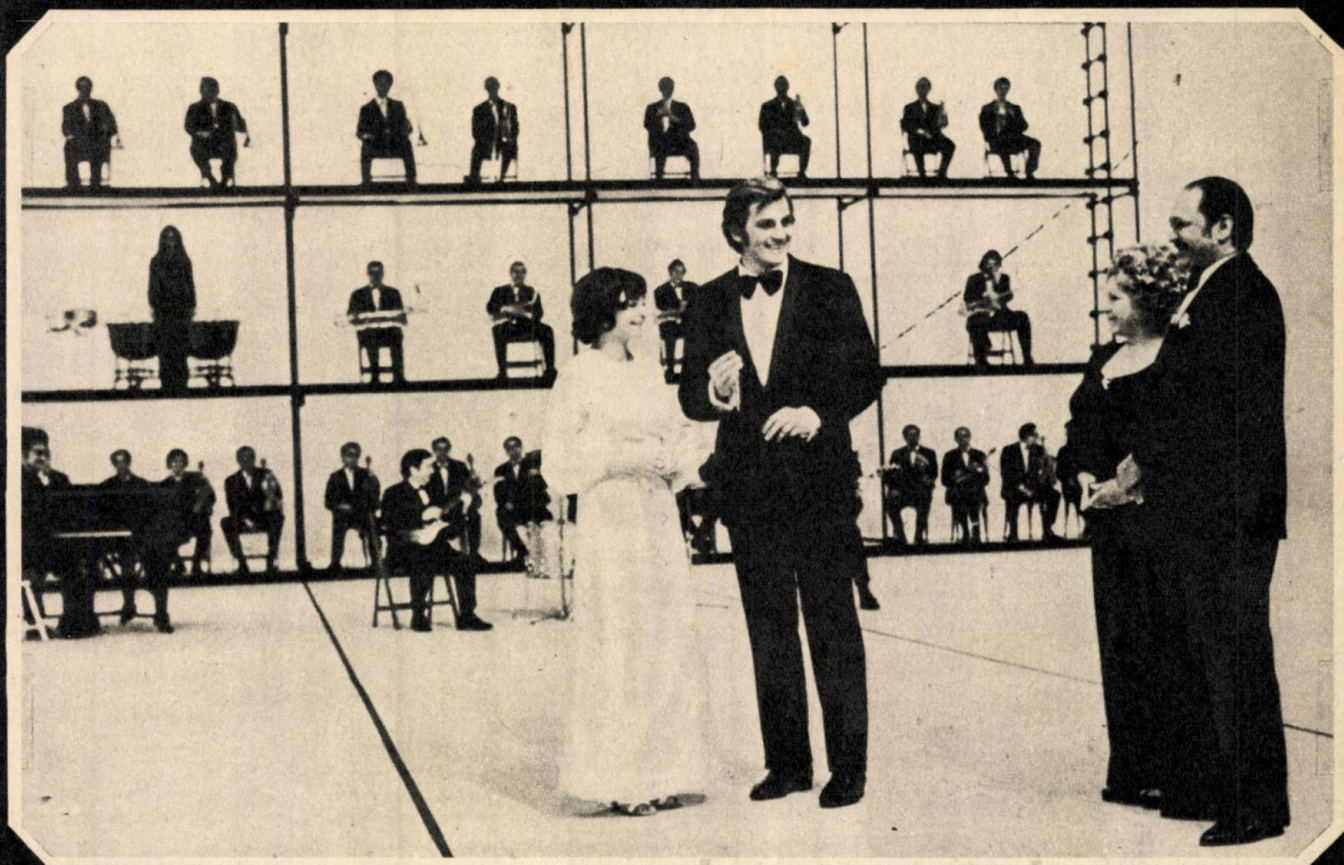
În anticamera lor
au așteptat
Ingrid Bergman
și John Wayne,
cow-boy și vampe,
copii minune
și cîini celebri



o enciclopedie în papuci



Televiziunea este singura enciclopedie
care încearcă și, de cele mai multe ori reușește, să fie la zi



Harap alb la gala lunilor

rile de teatru au o audiență impresionantă — uneori peste 80 de procente din totalitatea publicului — secretul succesului poate fi rezumat într-un cuvânt: profesionalitate.

Cu riscul de a stîrni indignarea puriștilor, ne vom menține sub același subtitlu vorbind despre miercuri, zi al cărei pilon este precedat de montajul de monștri sacri care defilează pe melodia «Contesei din Hong Kong» — pilon care a produs doar puține dezamăgiri, care ne-a oferit reîntîlniri cu Ingrid Bergman și Zbigniew Cybulsky, care ne-a adus în case cei mai mari actori, cei mai faimoși regizori, care ne amănîță cu secătuirea unor stocuri aparent inepuizabile de superlative absolute. Telecinemateca, iubirea noastră constantă de fiecare miercuri, emisiunea care alungă de multe ori pietonii de pe stradă, care stîrnește și ea pa-

«Descoperirea familiei» ... și a televiziunii



TV

Balzac și iubirile
lui săptămânale

același timp, «Mannix» nu a stîrnit pasiuni imitative (ca «Sfîntul») sau entuziasme intelectuale (precum «Răzbu-nătorii»), nu produce panică moderată (vă mai amintiți de «Invadatorii»?) și nici vise urite (vezi «Baronul»).

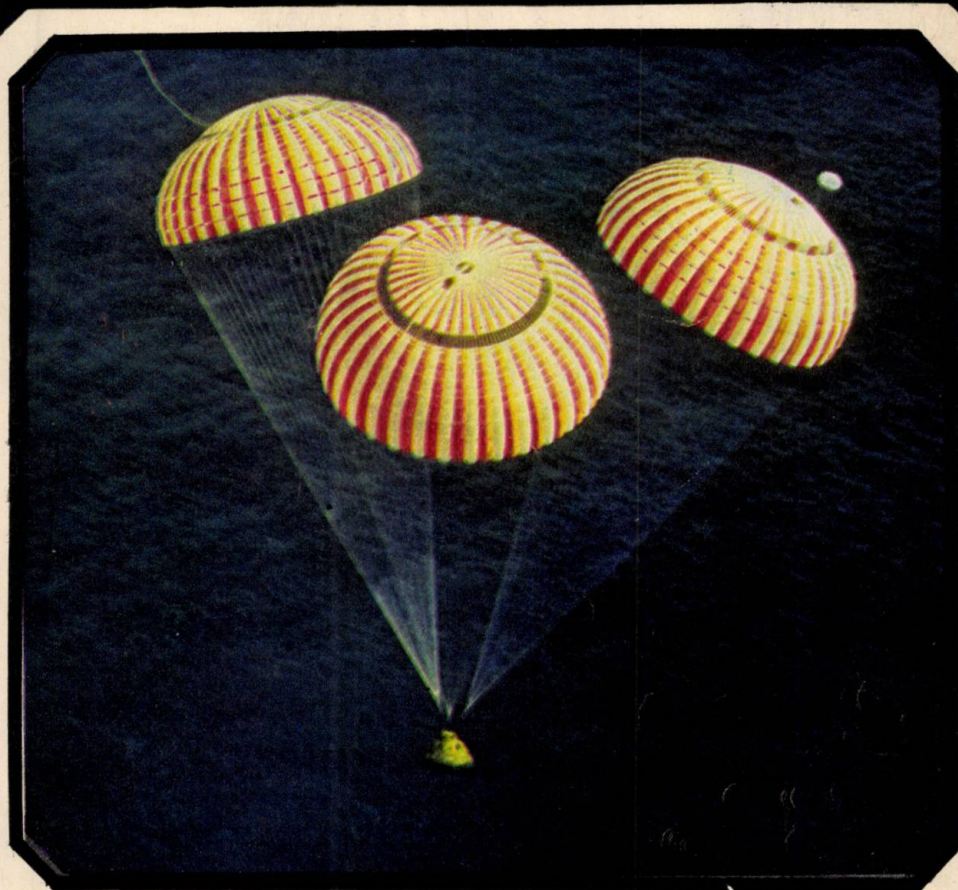
Fără a fi chiar cenușărese ale programului, emisiunile de divertisment de sîmbătă seara joacă neintenționat rolul de anticlimax al serii — începe conversația, se aeri-sește încăperea, se mănîncă celelalte sandviciuri, începe viața normală a familiei pre-duminicale. Deși multe sînt bune sau chiar foarte bune și înseamnă o cantitate de muncă imensă. Dar asta e soarta postseriealelor... Se apropie cu pași repezi momentul în care se vor auzi cuvintele fatidice: «Programul nostru de azi s-a terminat. Vă mulțumim pentru atenție, noapte bună!»

După focurile de artificii

Se termină, dar numai pentru telespectatori, o săptămînă de televiziune, o săptămînă în care așa-zisul mic ecran a încercat să ofere de toate, de la lecții de matematică la balet, de la filme cu sateliți meteorologici la folclor, de la enumerări la sinteze. Se termină un nou sub-sub-sub-capitol al unei practic infinite enciclopedii, singura enciclopedie care încearcă, și de cele mai multe ori reușește, să fie *la zi*. Marele și agitatul spectacol cotidian, unii spun miracolul cotidian al televiziunii, despre ale cărui culise se știe, din păcate, atît de puțin, e gata să reînceapă peste doar cîteva ore.

Nimeni nu știe ce e mai impresionant ca spectacol pur, sfertul de oră agitat, aparent illogic și incoerent dinaintea emisiunii sau sfertul de oră în care proiectoarele se răcesc, camerele își sting micile becuri roșii și toată lumea care a lucrat la emisie, toți autorii, anonimi sau nu, ai fragmentului de enciclopedie, pleacă spre casele lor. Dar duminică dimineața totul va reîncepe...

Andrei BACALU



Cucerirea spațiului a devenit un fel de activitate de rutină, o componentă normală a vieții cotidiene.

3,2,1,0 : se întorc astronautii

Am avut, am și acum și voi avea întotdeauna emoții de cîte ori se petrece un eveniment legat de explorarea sau de cucerirea spațiului cosmic. Am fost întrebant de soția mea dacă sînt căsătorit cu Apollo-13 (TRAGEDIE ÎN SPAȚIU! ACCIDENT ÎN COSMOS!) sau cu ea. Am fost supus de către fiica mea unui lung și minuțios interogatoriu în legătură cu: 1) orele tîrzii de plecare la televiziune pentru transmisii spațiale; 2) structura și modul de funcționare al sateliților artificiali; 3) dacă astronautilor le este sau nu frică și dacă mînîncă frumos.

Cu toate aceste dificultăți, aproape insurmontabile, con-

tinui să am emoții pentru spațiul cosmic. Dar mă aflu în minoritate. Nu sînt decît patru ani de cînd o planetă întreagă urmărea cu sufletul la gură debarcarea pe lună. Nu sînt decît 12 ani de cînd toți locuitorii planetei noastre ascultau din cosmos vocea lui Gagarin. Și nu sînt decît 16 ani de cînd onomatopeea bip-bip s-a identificat pentru totdeauna cu noțiunea de satelit al Pămîntului.

Dar s-a produs pe undeva o mare mutație emoțională. Cu excepția comentatorilor specializați și a unei minorități de fanatici, nimeni nu mai are emoții legate de spațiu, nimeni nu mai tremură pentru viețile piloților plecați în lungi și agi-

tate misiuni de cucerire a necunoscutului, nimeni nu își mai pierde nopțile în așteptarea tradiționalei imagini a parașutelor deschise deasupra unei nave care parcurge ultimii metri ai drumului ei glorios.

Suprasaturat de imagini TV, excedat de comentarii care suprasolicită imaginea, publicul începe să considere cucerirea spațiului o activitate de rutină, o componentă normală a vieții cotidiene în acest ultim sfert al veacului. Se pare că așa e. Singurul lux pe care mi-l pot permite în aceste condiții este să am în continuare emoții, de fiecare dată cînd aud 3, 2, 1, 0...



culisele unei transmisiuni DIRECTE



Carmen Dumitrescu:
Reporterul care nu iartă

mai multe limbi europene, priviri fixe, halucinante, spre monitoarele de control, animate, în cel mai bun caz, de linii și puncte vag asemănătoare cu o transmisie de pe steaua Epsilon Bootis. Există însă o divinitate obscură, capabilă, printre altele, să aducă imagine și sunet cu cel mult douăzeci de secunde înainte de «intrare». În fața ei, pînă și electroniștii se declară neputincoși.

— Repetați! — Dar cum?

Unul dintre cele mai convingătoare elemente ale transmisiei de televiziune este imaginea crainicei zîmbitoare care ne invită, ne oferă, ne propune, ne sugerează (lista de sinonime aproximative poate continua pe încă două-trei rînduri) o transmisie directă sau o emisiune difuzată în direct. Ceva mai interesantă și în orice caz mult

mai plină de pitoresc este agitația din studio care precede anunțul plin de calm și farmec.

E momentul primelor precizări: dacă transmisia provine dintr-o rețea internațională există 9 șanse din 10 ca pînă în momentul «intrării pe post» legătura să nu fie încă realizată, prilej pentru telefoane desperate, urlete relativ nearticulate în



Dacă e vorba de legătura cu un car de reportaj situat undeva departe de studioul-mamă, drama transmisiei directe poate îmbrăca forme (să le numim clinice!) care frizează incredibilul. Un singur exemplu, petrecut în 1973 la o televiziune ne-europeană care încerca să transmită lansarea la apă a unui nou pachetot. După toate asigurările de rigoare (sunet este, imagine este, comen-



Catinca Ralea:
Reporterul poliglot



Alexandru Stark:
Reporterul în căutarea extraordinarului



Andrei Bacalu: Reporterul precum
în lună așa și pre pămînt



Cristian Țopescu:
Reporterul suporterilor



Rodica Rarău:
Reporterul sufletist



Tudor Vornicu:
Reporterul în direct

tariu este) s-a dat clasicul anunț «Sînteți în emisie!» Zis și făcut. Regizorul de platou a făcut semnul convenit, oficialii au aruncat sticla de șampanie, vasul s-a dezlipit grațios de pe schele și a alunecat în apă, publicul a aplaudat și a aclamat politicos. Peste o clipă o voce din studio, îi anunța pe cei cîțiva oameni stupefiați din cadrul de transmisie că lansarea trebuie reluată întrucît nu s-a văzut nimic. «Repetăți!» — cerea vocea calm. Întrebarea era: CUM?

— Unde-i prezentatorul?

Există și culise mai banale, mai prozaice, dar nu mai puțin zguduitoare ale emisiunii în direct. Vă puteți imagina reacția unui prezentator (cuvîntul crainic este aproape o insultă în televiziune) căruia îi explodează proiectorul în față? Unul dintre colegii noștri a fost victima unui astfel de incident

și nu a găsit ceva mai bun de făcut decît să se arunce sub masa pe care o avea în față. Elementul comic al anecdotei este acela că victima refuză să recunoască, susținînd sus și tare că e vorba de o simplă invenție a unor colegi malițioși. Pentru istoricii amatori e bine să se știe că, în studio, se mai aflau în momentul exploziei proiectorului nu mai puțin de 18 persoane — nu toate puteau fi malițioase sau, măcar, nu toate deodată.

Băgați camera în emisie

E suficientă o mică neatenție a regizorului pentru a transforma o emisie serioasă într-o veselă catastrofă. O «Poștă TV» a fost concepută pentru un decupaj pe două camere, una care să dea imaginea prezentatoarei cu scrisorile în mînă și alta care să dea detalii de scrisori (pentru detalii este nevoie de o mișcare destul de amplă a prezentatoarei

care ridică scrisorile spre camera 2). Pînă aici totul e bine — așa cum declara la fiecare etaj un domn care cădea de pe un zgîrie nor. Numai că regizorul, în loc să apese pe butoanele care «bagă în emisie camerele», se mulțumea să privească monitoarele de control schimbînd **privirea** și nu butonul. Rezultatul a fost o gimnastică înnebunitoare și neinteligibilă a prezentatoarei care ridică și cobora scrisori spre o cameră invizibilă și cîteva telefoane de la telespectatori nedumeriți. Fără a mai menționa stupefacția paralizantă a celor din regia de emisie.

Gata!

Dar poate că cea mai puțin cunoscută (dar și cea mai spectaculoasă!) fațetă a culiselor «directului» este scurta perioadă dinaintea emisiei «de rutină», perioadă în care filmul nu se află încă în telecinema, prezentatorul

nu are încă «lumina pusă», regia de control scoate strigătele de rigoare «Dați-ne GATA» și cei din regia de emisie încep să aibă convingerea că vor asista la o catastrofă de mare anvergură. La fel de enigmatică, ca și multe alte manifestări ale televiziunii, este însă și aprinderea luminii verzi (GATA) în regie, urmată de aprinderea «sorcovei» — semnalizarea de sunet și imagine — și de începerea emisiunii. Și totul merge bine, dar cu nervi, cu emoții, cu zgomot, și chiar cu furii nejustificate. E una din plăcerile îndoelnice poate, ale directului.

Dar există și seri vesele în direct. Seri în care un prezentator descrie «un hublou pătrat de formă triunghiulară», sau în care autorul acestor rînduri debitează calm o formulă ca: «După cum vă veți putea convinge, stimați telespectatori, în reportajul pe care vă urmărim să-l invitați în continuare...»

Andrei BACALU



Florin Brătescu:
Reporterul justițiar



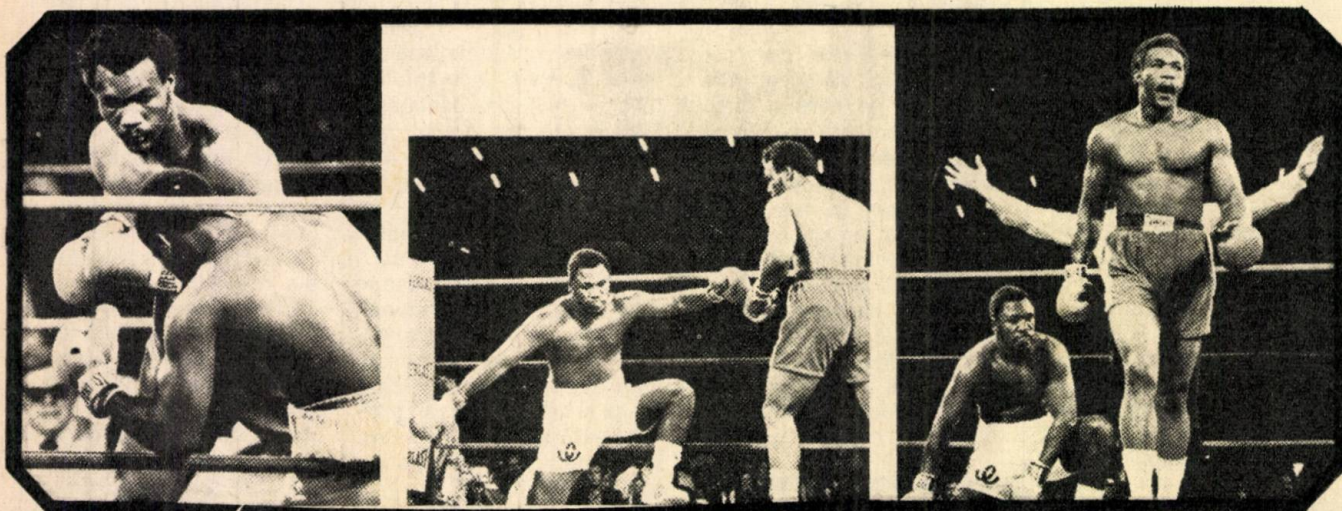
Anca Arion:
Reporterul anti-liric



Ion Petru:
Reporterul enciclopedic



teleamintiri sportive



Din atâtea teleamintiri sportive, sînt greu de ales cele pe care să le numesc *evenimente*. Chestiune de gust. Și totuși, spectacular — victoria blitz a lui George Foreman în meciul cu Joe Frazier pentru titlul mondial al boxerilor de categorie grea, sentimental — ultima evoluție pe gheață, ca amator, a patinatorului cehoslovac Ondrej Nepela și patriotic — victoria lui Toma Ovici asupra lui Brian Fairlie, care a decis în mare măsură soarta meciului de tenis România—Noua Zeelandă, mi se par a fi transmisiile TV cele mai greu de uitat din acest an pentru un telespectator «polisportiv».

**22 ianuarie,
Kingston (Jamaica)**

Deși a durat foarte puțin, meciul de box Foreman-Fra-

— Aveți complexe? — Complexe? Ce înseamnă asta? Complexe să aibă el!

zier, reluat de încă trei ori de studioul nostru, a reprezentat, indiscutabil, un moment important în istoria boxului chiar și numai din următoarele două motive: George Foreman este primul student, campion mondial la toate categoriile (cînd nu se antrenează pentru meciuri, urmează cursurile de sociologie ale unei Univer-

sității din California) și, în al doilea rînd, noul campion al lumii este neînvins în carieră (cucerirea titlului suprem a marcat cea de a 35-a victorie prin K.O. și al 38-lea succes consecutiv).

Dar ceea ce nu s-a văzut în transmisia televizată, răspunsurile lui Joe Frazier la ultimul interviu acordat înainte de pierderea titlului,

cred că merită să aflați, fie chiar și acum:

— *Nu aveți complexe în fața unui adversar mai tînăr și mai ales neînvins?*

— Complexe? Ce înseamnă asta? Complexe să aibă el în fața campionului lumii! Pentru mine, după ce l-am învins pe Clay, Foreman este zero.

— *Sînteți fanfaron?*

— Cred că nu. Am spus că-l voi bate pe Clay și l-am bătut. Acum e ca un pui plouat.

— *Părerea publicului vă interesează?*

— Publicul mă iubește, fiindcă nu sînt fricos.

— *Ce va fi Frazier la 50 de ani?*

— Va fi un ex-campion al lumii.

— *Dacă Foreman, spre deosebire de Clay, va ști nu numai să lovească ci să și eschiveze?*

— Dar ce, ringul e rotund?

E pătrat și eu îl voi obliga să se bată. «Neinvinsul» va primi cea mai frumoasă corecție a secolului!

Știți desigur ce a urmat. Primitiva mașină de pumni care se numește Joe Frazier, omul care a plătit cu câteva săptămâni de spitalizare victoria asupra lui Cassius Clay, a fost spulberat în numai 4 minute și jumătate de George Foreman. Boxul tehnic a învins forța brută.

**3 martie,
Bratislava**

Un mare campion al preciziei pe gheață și al modestiei în viață, Ondrej Nepela, se retrace în momentul în

care este campion european, mondial și olimpic. Cîți sportivi sînt în stare să se retragă în umbra aplauzelor într-un asemenea moment? «Am fost conștient că nu am un temperament deosebit, dar cred că am reușit să creez un echilibru între elementele patinajului artistic. Iubesc foarte mult patinajul. De ce? Cine poate să explice un sentiment? Nu mă voi putea despărți de gheață, care face parte din viața mea» — iată cuvintele de adio rostite de «ultimul mohican» al marilor patinatori cehoslovaci, care dintr-un băiețaș a devenit bărbat în fața televiziunilor noastre. (Ulterior, s-a anunțat integrarea lui Nepela în marele ansamblu «Holiday on ice»).

**20 iulie,
București**

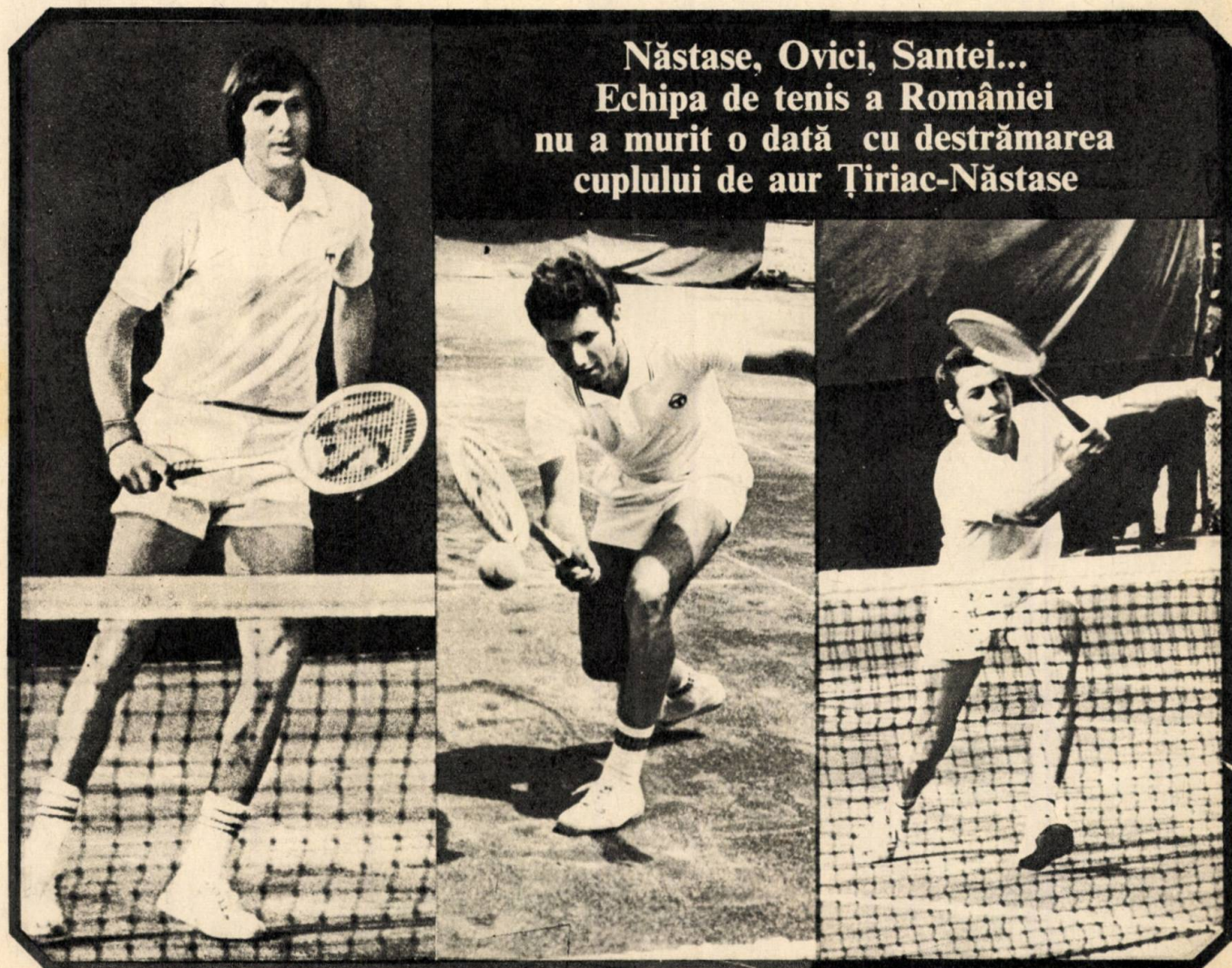
Contra tuturor pronosticurilor, mărturisite sau nu, tenismanul român Toma Ovici învinge pe o căldură caniculară, la capătul a 3 ore și 18 minute de aprigă dispută, pe Brian Fairlie — jucătorul nr. 1 din Noua Zeelandă, aducînd echipei țării noastre un avantaj moral care s-a făcut considerabil simțit în partidele următoare ale meciului. Ce am simțit în acea după amiază, la capătul a aproape 4 ore de încordare ușor de înțeles pentru toți cei care cunoșteau importanța acestei prime partide? Am simțit că echipa de tenis a României nu «a murit»

o dată cu destrămarea «cuplului de aur» Țiriac-Năstase și cît de mult înseamnă asta, înțeleg probabil cel mai bine suporterii acelor echipe de fotbal, care după mulți «ani buni», retrogradează în divizia B.

Sîntem deci, și ca echipă, tot în prima divizie a tenisului mondial. Dacă vă mai amintiți o statistică comparativă, publicată de ziarul «Sportul», despre numărul de terenuri și de jucători legitimați din S.U.A., Australia, Anglia și România, nu veți găsi deloc nepotrivită expresia folosită de mulți comentatori: miracolul tenisului românesc continuă... La mulți ani!

Cristian ȚOPESCU

Năstase, Ovici, Santei... Echipa de tenis a României nu a murit o dată cu destrămarea cuplului de aur Țiriac-Năstase





cei 7 ani de la televizor





America cea min-dră a descoperit cu uimire că vreo 50 de milioane din-tre fiii ei nu prea știu să citească,

au probleme cu descifrarea și înțelegerea unui text, în ciuda faptului că au trecut totuși prin diferite forme de învățămînt. Ceilalți fii ai Americii, cei care știu să citească, pentru a defini această situație, au inventat noțiunea de «analfabetism relativ». Și mai trist a fost pentru America faptul că, actualmente, există 15 milioane de elevi, aflați încă în școală, care nu pot citi cursiv și nu pot înțelege un text scris, deci încă 15 milioane de analfabeți relativi.

Cauzele? Între altele, limba engleză e o limbă dificilă. Nu e suficient să cunoști literele pentru a realiza, într-un cuvînt scris, o noțiune cunoscută. Problema este încă mai dificilă pentru copiii proveniți din familiile care vorbesc altă limbă decît engleza și în multinaționala Americă sînt zeci de milioane de astfel de familii. Chestiunea devine dramatică pentru copiii proveniți din familiile sărace și foarte sărace, ale căror preocupări intelectuale, culturale și educa-tive sînt minime, inexistente cel mai adesea. Or, s-a constat că jumătate din inteligența unui adult se consolidează pînă la vîrstă de patru ani, alte 30% din potențialul său mental dobîndindu-se între patru și opt ani. Pe scurt, e vorba de cei sapte ani de acasă!

În aceste condiții a apărut «Sesame Street». Care nu e altceva decît un serial de televiziune dedicat educării și formării copiilor preșcolari. Cel mai eficient dintre programele de acest fel, de la facerea televiziunii încoace — cum s-a spus — a reconsiderat, dacă nu cumva a revoluționat, noțiunea de televiziune educativă. S-a afirmat chiar că «Sesame Street» a dus la crearea unui nou concept de educație.

Totul a pornit de la constatarea că în Statele Unite un copil în vîrstă de la trei la șase ani își petrece în fața televizorului 56 de ore pe săptămînă, ceea ce înseamnă că la intrarea la școală a «înghițit» 10.000 de ore de program tv., cifră egală cu numărul orelor de curs din primii cinci ani de învățămînt. Ceea ce vede îi modelează profund sensibilitatea, conștiința, felul de a privi viața. S-a mai constatat însă că un copil lipsit de mijloace audio-vizuale pînă la vîrstă de șase ani este



O discuție despre cel mai lung cuvînt din lume;
cuvîntul abcdefghijklmnoprstuvxyz

«Sesame-Street» sau cea mai grozavă emisiune educativă din istoria televiziunii

O poveste despre «Asta nu-i frumos.
Nu-i gigea!»



handicapat și predestinat eșecurilor în școală. Și, fapt cu totul senzațional, majoritatea preșcolarilor au învățat noțiuni, cuvinte, forme, culori, din ingenioasele inserturi comerciale transmise pe micul ecran. Mai mult, singurul lucru pe care-l rețin perfect copiii slabi la învățătură sînt tocmai aceste «comercials».

O tînră producătoare de televiziune, pînă atunci necunoscută, Joan Ganz Cooney, a avut ideea de a face din televiziune un mijloc de educație pe plan național, bazat pe tehnica reclamei, de a folosi în scopuri didactice forța de persuasiune a milioanele de televizoare existente în America (aproximativ 98% din familiile americane au un televizor).

Un grup de talentați și inspirați teleaști au îmbrățișat cu entuziasm ideea și au reușit să convingă Oficiul pentru învățămînt să dea o parte din banii necesari finanțării proiectului. Restul a fost dat de cîteva fundații particulare. Astfel, în 1968, a luat ființă **Children's televisionworkshop (ctw)**, Atelierul televiziunii pentru copii. Succesul a întrecut cu mult cele mai optimiste așteptări, stîrnind entuziasmul a milioane de copii și de adulți.

Grădinița electronică

«Sesame Street» s-a dovedit a fi nu numai o amuzantă grădiniță electronică care demonstrează cum se poate învăța vesel și ușor, ci și un spectacol care concurează în atractivitate cele mai ambițioase emisiuni de varietăți. Criticii de televiziune, părinții, educatorii, au fost extrem de elogioși în aprecieri. «Diplomații în Sesame Street» sînt mai bine pregătiți la intrarea în școală, se adaptează mai ușor condiției de elev, sînt mai



O poveste despre «mare, mai mare și cel mai mare».
Dar cel mai tare?



O poveste despre «cum să ne descurcăm în viață».
Cum?

receptivi, mai mobili, mai inteligenți.

Încurajați de succes, realizatorii au creat în total 275 de episoade, a câte o oră fiecare. Emisiunea este transmisă zilnic de 260 de stații de televiziune, dintre care 60 comerciale, uneori reluată după amiaza la ora de mare audiență, altele ca o «re-capitulare» de cinci ore sim-bătă dimineața.

La realizarea uriașului impact educativ al emisiunii colaborează o armată de specialiști, oameni de știință, pedagogi, filozofi, sociologi și psihologi, producători de televiziune, regizori, scenografi, graficieni, actori, păpușari, operatori de imagine, compozitori, cântăreți, experți în domeniul publicitar — toți, oameni de un înalt profesionalism. Toți acești oameni se străduiesc să-i învețe pe copii, cit mai simplu și mai amuzant cu putință, literele și cifrele, să citească și să înțeleagă cuvinte simple și uzuale, să distingă părțile corpului și funcțiunile lor, să numere până la 20 și să facă operațiuni aritmetice simple, să facă deosebirea dintre un cerc și un triunghi, să claseze obiectele după mărime, formă, culoare și mod de întrebuințare, să deosebească zgomotele de la oraș de cele de la țară, să cunoască animalele domestice și pe cele de la grădina zoologică. În fine, într-o Americă atât de afectată de prejudecăți rasiale, «Sesame Street» vorbește copiilor despre egalitatea oamenilor și a raselor. Distribuția este perfect integrată, albi și negri trăiesc și se joacă împreună, iar problema rasială e tratată în modul cel mai elegant cu putință, adică «nu există».

Pe o stradă, într-o casă...

«Sesame Street» este o stradă obișnuită, familiară tuturor copiilor americani. Într-o casă oarecare locuiesc Gordon, profesor de științe naturale și fermecătoarea lui soție, Susan, asistentă medicală. Alături se află prăvălia de dulciuri a domnului Hooper, unde se întâlnesc toți locuitorii de pe Sesame Street, o mulțime de băieți și fete, albi și negri, de vârste diferite, printre care Bob, Tom, David, Rafael, Molly, Luis și Antonio. Tot aici se află «Muppeto», o trupă de păpuși mari cît un copil, ba chiar și mai mari, printre care se numără Bert și Ernie, un cuplu de încurcă lume în genul Stan și Bran, Big Bird, un canar vor-

băreț, înalt de vreo doi metri; Oscar Cusurgiul, un individ lăptos care trăiește într-o ladă de gunoi și care «detestă tot ce iubesc ceilalți și iubește ceea ce ceilalți urăsc», o creatură ciudată numită Upagus Fornăitul, Cookie Monster, adică Monstrul Prăjiturilor, detectivul Sherlock Hemlock, un detectiv încet la minte.

Reclamă de... litere

Fiecare episod este un mozaic de desene animate, scheciuri, scurte filme documentare, spectacole de marionete, cîntece și dansuri. Un număr nu durează mai mult de 4—5 minute. Astfel că un program de o oră conține între 20 și 30 de numere. Fiecare număr este despărțit de celălalt de un «anunț publicitar», care face «reclamă» unei litere, unei cifre, unei noțiuni. Repetarea continuă facilitează fixarea și asimilarea, pentru că repetiția e mama învățăturii. Uneori «cursanții» sînt invitați să cînte «lecția», pentru că lecțiile «cîntate» se rețin mai bine. Altădată Bert îi citește lui Ernie «Cea mai frumoasă poveste din lume», poveste care începe cu «A» și «B» și se sfîrșește cu «X» și «Y». Pentru a demonstra noțiunile «mare», «mai mare», «cel mai mare», un copil este filmat alături de domnul Hooper și de baschetbalistul Walt Frazier.

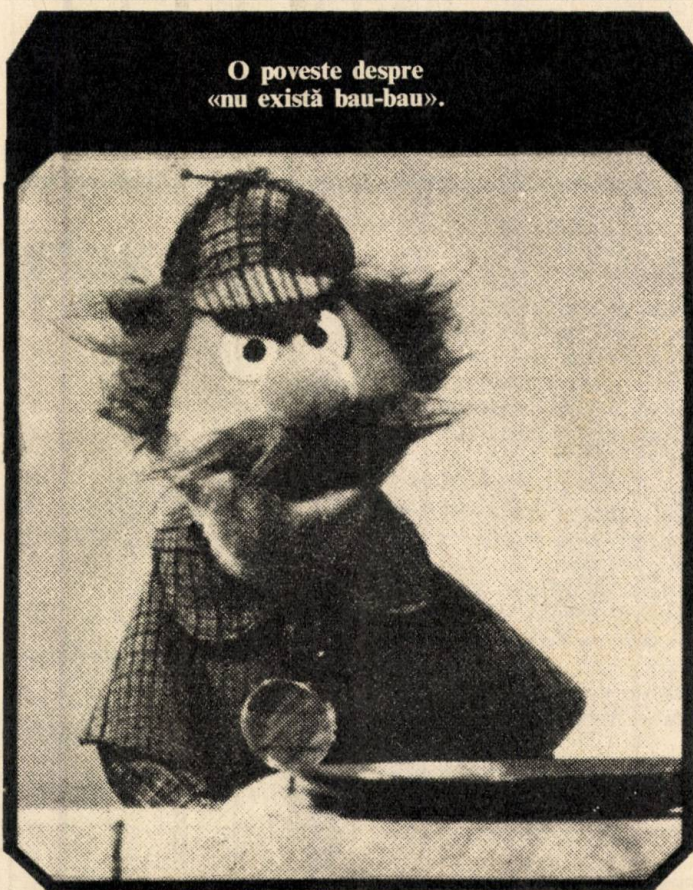
Toate acestea sînt realizate cu o nesecată fantezie și ingeniozitate, se folosesc efecte speciale de filmare și de montaj, o gamă nesfîrșită de trucaje cinematografice. Se adaugă umorul, muzica foarte ritmată, jocurile de cuvinte care îi încîntă și îi înveselesc pe cei mici și pe cei mari.

Dai un ban, dar...

Realizarea întregului serial a costat 20 de milioane de dolari. Însă succesul serialului în Statele Unite și în întreaga lume, numeroasele premii internaționale care i-au fost conferite, vînzarea lui în peste 50 de țări, unde este transmis în versiune originală sau adaptări proprii, precum și sumele încasate din industria de gadgeturi care a însoțit acest fenomen unic în istoria televiziunii, au dus la recuperarea integrală a cheltuielilor. Dar cîștigul cel mai important rezidă în faptul că numai în S.U.A. serialul a fost văzut permanent de peste 8 milioane de copii, iar Serviciul de testări educaționale din Prin-



O poveste despre «cine nu papă supă...»
Dar cine papă tot?



O poveste despre
«nu există bau-bau».

cton a acordat nota maximă eficienței pedagogice a emisiunii «Sesame Street», arătînd că «televiziunea poate influența profund dobîndirea de cunoștințe de către copii de trei pînă la cinci ani din medii foarte diferite, avînd un efect foarte puternic și pozitiv asupra copiilor dezavantajați».

Atenție la Oscar Cusurgiul!

Scepticii, firește, au reproșat serialului că nu le cere copiilor să participe, să folosească miinile, nu-i obligă să găsească singuri rezolvarea unor probleme. Că există riscul ca obișnuința cu ritmul și varietatea emisiunii să-i facă pe copii să găsească prea monotona buna și tradiționala școală. Mulți europeni au reproșat serialului stilul prea «americanesc», «scopurile educative înguste» (!), «naivitatea studiată», precum și faptul că, de multe ori, copiii imită personajele «negative», de la care deprind purtări rele. Astfel, la un «baby-party», copiii s-au apucat să-i imite pe Monstrul Prăjiturilor (foarte lacom) și pe Oscar Cusurgiul (cel care trăiește într-o ladă de gunoi), devastînd și murdărind camera, fiind nevoie de eforturi speciale pentru a-i potoli și pentru a curăța covorele și mobilierul. În fine, un puști de trei ani este într-atît de fascinat de Oscar Cusurgiul, încît îl caută cu înfrigurare, zilnic, răsturnînd toate lăzile de gunoi de pe strada lui.

Însă, orice s-ar spune, «Sesame Street» a reconsiderat pentru prima dată, în istoria televiziunii, emisiunile educative pentru copii, lucru la care nimeni n-a visat în urmă cu vreo trei sau patru ani. «Sesame Street» i-a învățat pe copii să cunoască și să se cunoască, să devină activi, curajoși și curioși, să judece critic, să coopereze și să se descurce în situații dificile, să folosească toate formele de comunicare verbale și neverbale.

«Sesame Street» a izbutit să transmită copiilor un sentiment pozitiv de autoevaluare, stimulîndu-le fantezia și inteligența. Pe scurt, copilul «made in Sesame Street» este «un copil responsabil și în orice privință independent, capabil să facă față în bune condițiuni tuturor situațiilor pe care viața la șapte ani i le pune în față».

În rest? În rest și soarele are pete!

N.C. MUNTEANU



Bette Davis: «Actoria este cea mai frumoasă meserie din lume»

Necazul în ziua de astăzi

La 65 de ani, Bette Davis poate fi, în continuare, întâlnită, în permanență, pe platourile de filmare. Lucrează într-un asemenea ritm și cu asemenea entuziasm încât cuvintele «bătrânețe» sau «oboseală» par un non-sens în fața ei. Unul dintre ultimele

personaje pe care le-a creat a fost personajul principal dintr-un film pilot de serial TV, intitulat: «Hello, mamă, la revedere». Intervievată fiind în timpul filmărilor, ea a spus: «Actoria este cea mai frumoasă meserie din lume. O iubesc. De altfel, nici n-aș face-o dacă n-aș iubi-o. Dar o fac cu o cumplită seriozitate». Și mai departe: «Necazul în ziua de astăzi este că nu mai există entuziasm. Este o ade-

vărată plictiseală să-i privești pe cei ce declară că se plictisesc. Cum e oare posibil așa ceva? Că eu, orice fac pe lume, orice, fac cu tot sufletul».

La rîndul său, Kenneth Mars, partenerul ei din serial, declara după terminarea filmărilor: «Mă învîrteam în jurul ei și-mi spuneam într-una: «Asta este Bette Davis. Asta este cu adevărat Bette Davis! Dar de crezut, tot

nu-mi venea să cred. Era formidabilă. Era surprinzătoare. Era superbă. Era Bette Davis!»

Un continent în trei ore

Timp de șase luni, un cunoscut documentarist sovietic, Roma Karmen, a străbătut în lung și-n lat America Latină, realizînd ceea ce s-ar putea numi un «jurnal de călătorie filmat». La întoarcerea sa în patrie, el a prelucrat acest imens material, și din imagine în imagine, din memorie în amintire, reținînd sau renunțînd, a alcătuit un film de trei ore despre viața cotidiană, despre revoluția cotidiană a continentului sud-american. Un continent în trei ore — nu e puțin lucru. Se pare că din ce în ce mai mult, aparatul de filmat se impune ca singurul condei capabil să facă față setei de de informație și lipsei de timp a zilei de azi.

De 7 ori victorie

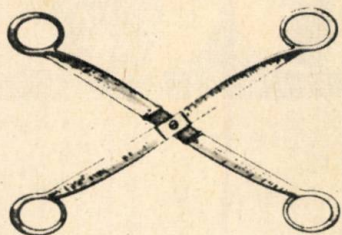
Se pare că de la matriarhat, sau mai degrabă, de la patriarhat încoace, discuția despre condiția femeii în societate este veșnic vie și nemuritoare. Recent, după ce s-au săturat să-l blesteme pe bietul Don Juan, femeile au luat hotărîrea să-i plătească cu aceeași monedă. Prima Don Juan a fost Brigitte Bardot în filmul

cu același nume al lui Roger Vadim. A doua, numai în acest an, este Renate Blume, o tînără actriță, interpreta principală a noului serial realizat de televiziunea R.D. Germane. Titlul serialului aproape că scutește de explicații: «Cele șapte aventuri ale Donei Juanita». Modest, dar sigur. Tînăra arhitectă Dona Juanita, creația regizorilor Eberhard Pänitz și Frank Boyer și, desigur, a secolului nostru comun, al 20-lea la număr, va demonstra așadar, încă o dată, adică de șapte ori, cu hază și voce bună, superioritatea femeii. Pe peliculă.

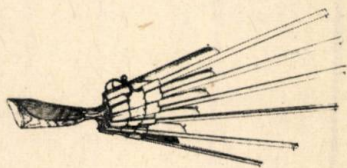
**Dona Juanita...
sau răzbunarea femeii**



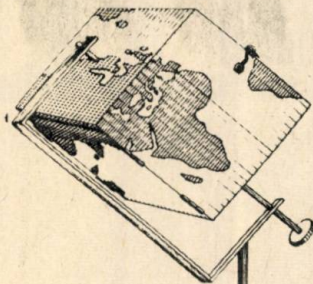
cinerama



Foarfecă pentru patru mâini



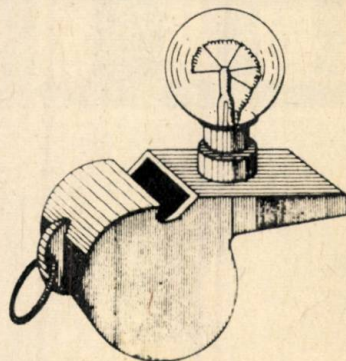
Pușcă pentru asediat



Glob terestru pliant



Revolver de aruncat pietre



Fluier luminos pentru ciine surd



Umbrelă de familie

Copiii acuză

În R.F. a Germaniei se sinucid anual o mie de minori. Acest fapt zguduitor, rezumabil într-o simplă cifră, a făcut subiectul unui documentar de mare audiență, realizat recent de televiziunea vest-germană. Exemplele pe care le-a urmărit reali-

zatorul au dovedit că aceste sinucideri nu sînt nicicum o întîmplare, ci însuși produsul firesc al mediului în care trăiesc respectivii copii. «La 15 ani spre moarte» nu acuză o societate abstractă, ci, concret, pe toți cei responsabili de simpla dar mon-

struoasă cifră — 1 000 de sinucigași minori pe an. Acuză pe părinții care se ocupă prea puțin de copiii lor; acuză autoritățile tutelare pentru care copiii dați în grija lor sînt doar niște «cazuri»; acuză pe politicienii care nu fac nimic pentru

rezolvarea acestei probleme «neglijabile». Cea mai cumplită acuzație a venit însă din partea copiilor care au apărut în film. Astfel, Norbert, în vîrstă de 14 ani, i-a spus educatorului său: «Rămîn aici, numai dacă vorbești cu mine, în fiecare zi, o jumătate de oră!»

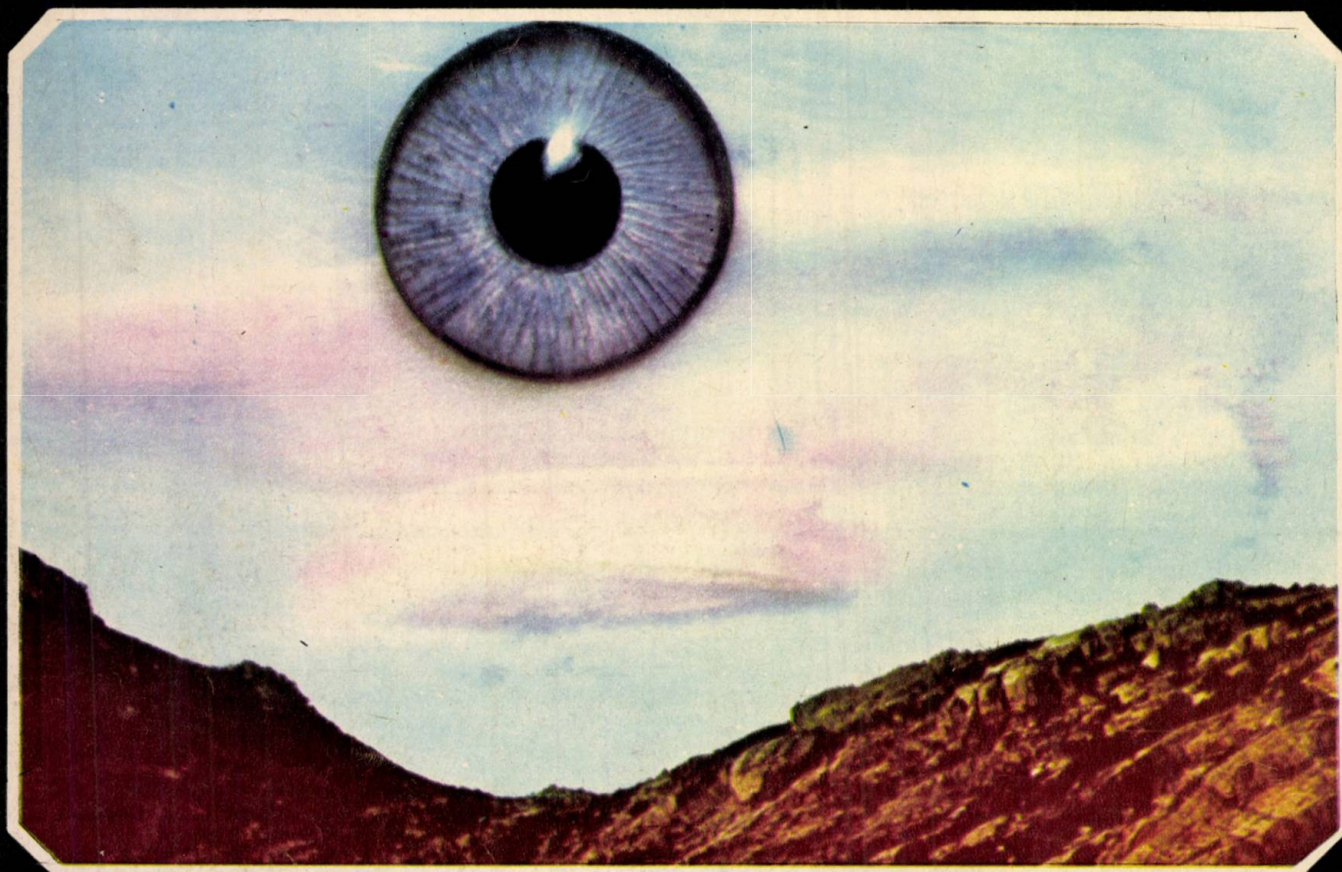
Se caută niște pistrui

A fost o vreme cînd, «a fi pistruiat» era un mare ghinion; astăzi se pare că dimpotrivă. La mii de kilometri distanță, doi pistruiți, amîndoi în vîrstă de 14 ani, amîndoi elevi și amîndoi excelenți actori după toate opiniile, bat la porțile succesului. E vorba de Costel Băloiu, eroul serialului «Pistruiatul» în regia lui Francisc Munteanu (primul serial color al TVR) și de Dany Bonaduce, eroul serialului american «Familia Portridge».



Doi pistruiți, Costel Băloiu și Dany Bonaduce, amîndoi în vîrstă de 14 ani: la porțile succesului

cinematograful văzut de **HITCHCOCK**



Cinematograful lui
Alfred Hitchcock
nu e totdeauna genial,
dar e mereu bogat,
în special prin luciditatea
cumplită
cu care denunță
jignirile pe care oamenii le aduc
frumuseții și purității

François Truffaut

«Eram un mieluşel
fără prihană...»

François Truffaut: Domnule Hitchcock, v-ați născut la Londra, la 13 august 1899. Despre copilăria dumneavoastră nu știu nimic în afara unei anecdote, cea a comisariatului. E adevărat?

Alfred Hitchcock: Da. Aveam vreo 4 sau 5 ani... Tata m-a trimis la comisariatul de poliție cu o scrisoare. Comisarul a citit-o și m-a virț într-o celulă, spunându-mi: «Iată ce facem noi copiilor care nu sînt cuminiți».

F.T.: Și ce făcuserăți ca să meritați pedeapsa?

A.H.: Habar n-am. Tata mă alinta mereu, numindu-mă «mieluşelul său fără prihană». Zău dacă știu ce naiba am putut să fac.

F.T.: Se pare că ați avut un tată foarte sever.

A.H.: Se pare că am avut un tată cam nervos...

„Crimă și pedeapsă”

F.T.: Opera dumneavoastră cinematografică cuprinde un număr destul de mare de ecranizări, dar după lucrări mai mult recreative, romane populare, pe care nu știu cum faceți de le transformați apoi în filme cu marca Hitchcock. Printre cei care vă admiră, unii știu că ar dori să adaptați o literatură mai importantă și mai ambițioasă, ca de pildă „Crimă și pedeapsă” de Dostoevski.

A.H.: Poate, dar asta n-o voi face niciodată. „Crimă și pedeapsă” este opera altcuiva. Adeseori se vorbește despre cinești care, la Hollywood, deformează celebre lucrări literare originale. Eu

am de gând să nu fac așa ceva. Eu nu citesc o poveste decât o singură dată și atât. Dacă ideea de bază îmi convine, o adopt, uit cu desăvîrșire cartea, și mă apuc de cinema. Aș fi incapabil, de pildă, să vă istorisesc romanul „Păsările” de Daphné du Maurier. Nu l-am citit decât o dată și asta pe diagonală. Ceea ce eu nu prea izbutesc să înțeleg este cum se poate „ataca” o carte, un roman bun, să zicem, la care autorul a stat 3 sau 4 ani să scrie și care reprezintă întreaga lui viață. Se ia cartea, se tăvălește bine, se asezonează cu o echipă de artizani și tehnicieni de prima mână și iată-ne candidați la Oscar, în timp ce autorul propriu-zis al lucrării, scriitorul, rămîne pierdut, undeva, în negurile uitării. Nimeni nu-și mai amintește de el.

F.T.: Va să zică din cauza asta nu veți face niciodată „Crimă și pedeapsă”.

A.H.: Mai adaug că, dacă aș ecraniza acest roman, ar ieși sigur un film prost.

F.T.: De ce?

A.H.: Dacă ați lua oricare dintre romanele lui Dostoevski, nu numai „Crimă și pedeapsă”, ați vedea cîte cuvinte sînt acolo și toate au cîte o funcțiune.

F.T.: Și prin definiție, o capodoperă este ceva care și-a aflat o formă desăvîrșită, definitivă?

A.H.: Exact, iar pentru a exprima același lucru într-o formă cinematografică ar trebui, înlocuind cuvintele cu limbajul camerei de luat vederi, să se turneze un film de cel puțin 6 sau 10 ore, altfel ar fi o treabă cu totul neserioasă.

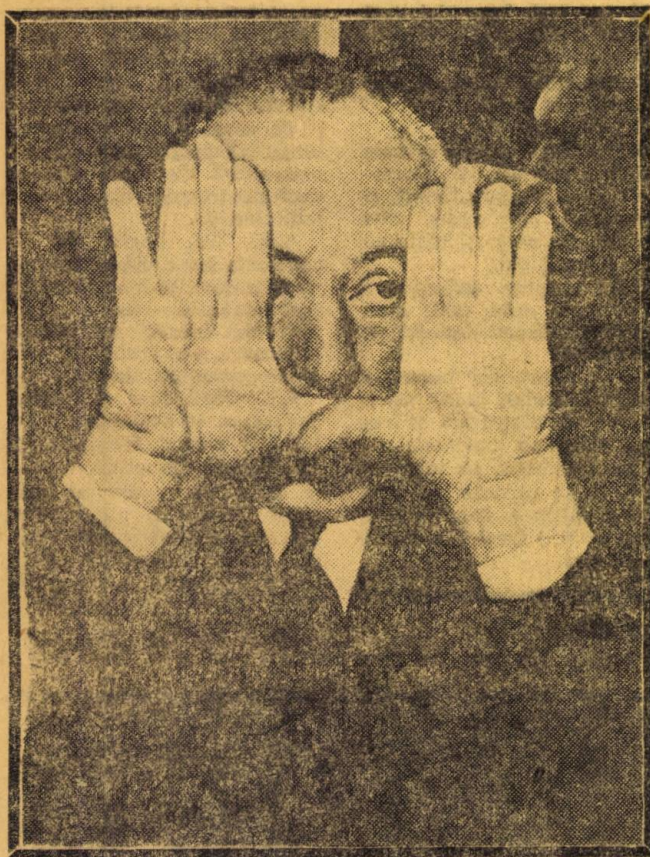
F.T.: Cred că stilul dumneavoastră și necesitățile suspensului vă determină, în permanență, să mînuți durata, s-o contractați uneori, dar cel mai adeseori s-o dilatați, și de aceea poate adaptarea unei cărți devine pentru dumneavoastră cu totul altceva decât pentru majoritatea celorlalți cinești.

A.H.: Da, poate, dar a contracta sau a dilata timpul nu este oare primul lucru ce trebuie să știe a-l face un regizor? Nu credeți că timpul în cinema, n-ar trebui să aibă nimic comun cu timpul real?

F.T.: Fără doar și poate, dar asta nu se descoperă decât turnînd primul film. Acțiunile rapide, de pildă, trebuie dilatate, în așa fel încît acest lucru să nu devină perceptibil pentru spectator. Dar ca să controlezi treaba

— Cum v-ați rupt piciorul?
— Fotografiînd o cursă de automobile (James Stewart în „Fereastra”)





— Așa cum bine știți, eu nu privesc niciodată prin vizor (Alfred Hitchcock)

asta, trebuie să stăpânești foarte bine meseria.

A.H.: Pentru mine, un lucru este evident: secvențele unui film nu trebuie niciodată să se împleticească, ci să avanseze cu siguranță, ca un tren de munte care urcă în pantă, traversează după traversă, într-un ritm precis și sacadat. Un film nu ar trebui comparat niciodată cu un roman sau cu o piesă de teatru. Cel mult cu nuvela, a cărei regulă generală este să conțină o singură idee, ce-și sfârșește „exprimarea” doar în momentul culminant al acțiunii, în punctul ei dramatic cel mai înalt. Această exigență implică necesitatea unei dezvoltări ferme a intrigii și crearea de situații-limită, foarte dramatice, ce decurg din însăși intriga. Și așa ajungem la suspense, mijlocul cel mai puternic de a ține în mână atenția spectatorului, care este obligat să se întrebe fără încetare: „Și acum, ce se va întâmpla?”

Surpriză și suspense

F.T.: Există o seamă de neînțelegeri în jurul cuvântului suspense. Dumneavoastră ați explicat adeseori, în interviuri, că nu trebuie confundat surpriză și suspense, iar foarte mulți oameni își închipuie că suspensul apare numai când apare și teama...

A.H.: Asta nu este adevărat. Este absolut indispensabil ca publicul să fie perfect informat asupra tuturor elementelor prezente. Altfel nu poate fi vorba de suspense.

F.T.: Fără îndoială, dar nu credeți totuși că suspensul poate să existe și în legătură cu vreo primejdie misterioasă?

A.H.: Pentru mine, misterul conține foarte arareori un suspense. De pildă, într-un whodunit* nu există suspense,

* Whodunit = cine a comis. Se spune despre o dramă, o piesă sau un film în care enigma consistă în întrebarea: Cine a ucis?

ci doar un soi de interogație intelectuală. Whodunit-ul trezește o curiozitate lipsită de emoție; or, emoțiile sînt un ingredient necesar suspensului. În situația clasică a bombei care va exploda la oră fixă, emoția constă în teama, în grija pentru viața cuiva și această teamă depinde de intensitatea la care izbuteste publicul să se identifice cu persoana în primejdie. Aș putea împinge comparația mai departe și spune că în străvechea situație a bombei de la ora H s-ar putea plasa acțiunea, de pildă, printre gangsterii așezați în jurul unei mese, etc...

F.T.: ... de pildă, bomba din servietă, bomba din atentatul de la 20 iulie îndreptat împotriva lui Hitler?

A.H.: Da, și chiar și în acest caz, nu cred că publicul ar spune: „Ah! foarte bine, o să-i măcelărească pe toți!”, ci mai degrabă: „Atenție! e o bombă!” Ce înseamnă asta? Înseamnă că teama de bombă este mai puternică decît noțiunile de simpatie și, în cazul de față, de antipatie față de personaje. Să ne înțelegem, asta nu presupune că bomba ar fi unicul obiect redutabil. Să luăm un alt exemplu, cel al unei persoane curioase care pătrunde într-o

trobăiește, iar publicul trebuie să gîndească: „Atenție! cineva urcă pe scară!” Deci o persoană care cotrobăiește în lucrurile altuia nu trebuie neapărat să fie simpatizată ca publicul să dorească s-o prevină. Aprehensiunea lui față de ea rămîne aceeași, reacția lui se manifestă față de situația în sine. Evident, dacă persoana este și simpatizată, atunci există toate șansele să se dubleze emoția spectatorului.

F.T.: Cred că ați dat un exemplu perfect. Aș vrea însă să vă rog să precizați diferența dintre surpriză și suspense.

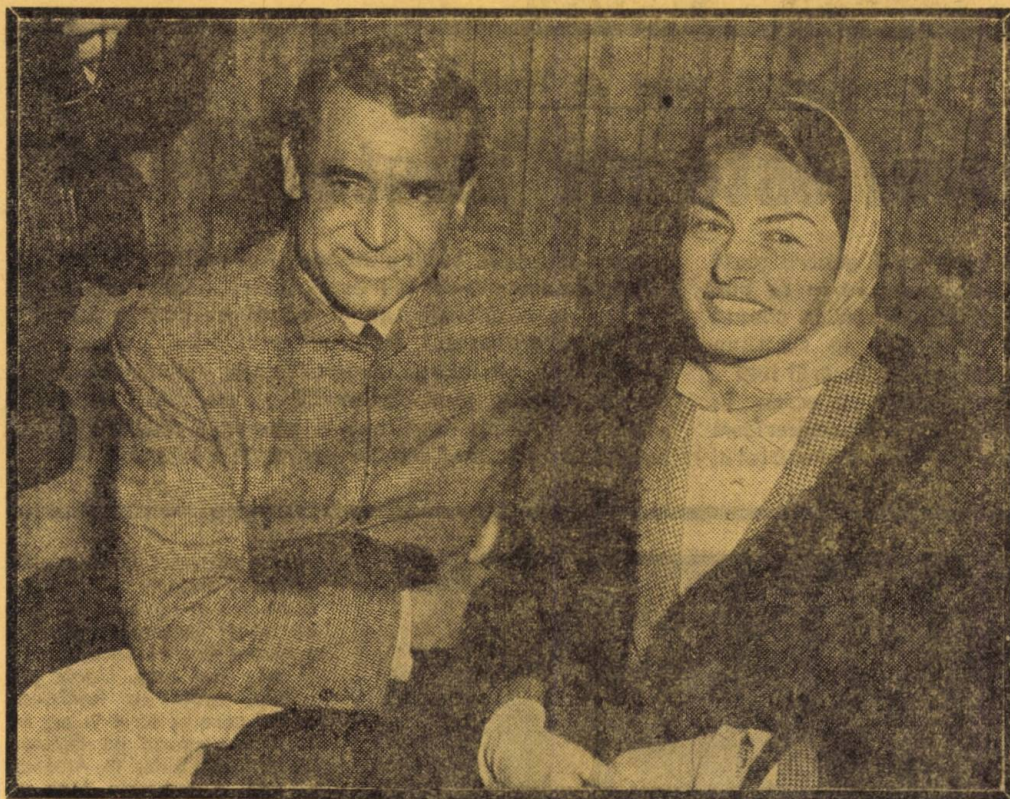
A.H.: E foarte simplă și eu vorbesc despre ea ori de cîte ori am prilejul, ceea ce nu înseamnă că nu persistă confuzia. Deci... noi doi stăm de vorbă și sub masă se află, poate, o bombă. Conversația noastră este dintre cele mai banale, nimic nu se petrece, cînd deodată... bum! explozie! Publicul e surprins, dar înainte de această surpriză lui nu i s-a înfățișat decît o scenă oarecare, lipsită de tensiune și de interes. Și acum să examinăm suspensul. Bomba se află sub masă și publicul o știe, probabil că l-a văzut pe cel care a pus-o. El mai știe că bomba va exploda la

Alfred Hitchcock

nu e nici povestitor,
nici estetic,
dar este
unul din marii inventatori
de forme
din istoria filmului.
Ar putea fi comparat
cu Eisenstein.
Forma, la el, creează
conținut

cameră străină, ca să scotocească prin sertare. O să-l arătați pe proprietarul camerei urcînd scara. Apoi veți reveni la persoana care co-

o anumită oră și că acum este acea oră... fără un sfert — orologiul din decor o arată. Aceeași conversație anodină devine dintr-odată foarte in-



— Actorii? Simple instrumente de filmat în „mîna” operatorului!
Așa să fie? Așa cred și ei? (Ingrid Bergman și Cary Grant)

teresantă, pentru că publicul participă la scenă. Lui îi vine să spună: „Încetați o dată cu pâlăvrăgeala, sub masă e o bombă care va exploda!” În primul caz, i s-au oferit publicului 15 secunde de surpriză în momentul exploziei. În al doilea caz, i se oferă 15 minute de suspense. Concluzia care se impune este că trebuie să informezi spectatorul ori de cîte ori poți, cu excepția unei situații în care neașteptatul concluziei constituie sarea anecdotei.

Simplu și clar

A.H.: ... Mi-am dat seama nu o dată că anumite situații de suspense sînt compromise, dacă publicul nu înțelege clar despre ce este vorba. De pildă, doi actori poartă costume aproape identice și publicul nu-i poate deosebi ușor; decorul este confuz și spectatorul nu izbuteste să situeze locurile și, în timp ce el se

străduiește să reconstituie adevărul, scena se desfășoară, dar se desfășoară golită de orice emoție. De aceea trebuie tot timpul să clarifici.

F.T.: Cred că nu este vorba doar de a clarifica, ci și de a simplifica. Trebuie să ai, ca regizor, simțul simplificării și în legătură cu aceasta mă întreb dacă nu cumva există două feluri de artiști, „simplificatorii” și „complicatorii”. În acest caz, am putea spune că printre cei care complică, foarte mulți sînt artiști adevărați, buni scriitori, dar în această tagmă, ca să spun așa, a spectacolului, cred că e de preferat să fii „simplificator”. Sinteti de acord?

A.H.: Este chiar esențial, pentru că trebuie să simți tu însuși emoțiile pe care vrei să le obții din partea publicului. De pildă, oamenii care nu știu să simplifice, nu știu nici să-și controleze timpul, se tot neliniștesc la modul abstract, iar neliniștile lor foarte vagi îi împiedică să se concentreze pe preocupări precise, așa cum un conferen-

țiar se sperie pentru că, observindu-se în timp ce vorbește, realizează că, treptat, își pierde firul ideii.

O idee și 100 de pisici

F.T.: În 1932 ați turnat „Numărul 17”, pe care l-am văzut la Cinematecă. E amuzant, atît doar că mi s-a părut cam confuz și...

A.H.: Un dezastru, ce mai încolo, încoace. Nu merită să-l pomenim decît ca să vă povestesc ce-am pățit eu în timp ce-l făceam. Prima parte a filmului se desfășura într-o casă pustie, unde veneau să se întâlnească niște gangsteri și unde trebuia să aibă loc un schimb de focuri. Ce mi-a trecut mie prin cap atunci să fac? Să-mi imaginez că această casă pustie este locul de refugiu al tuturor mișelilor fără căpății din cartier și că ar fi foarte nostim ca la fiecare împușcătură o sută de cotoi să se năpustească, în

sus sau în jos, pe scară. Aceste planuri urmau să fie despărțite de acțiune ca eu să le pot folosi cînd vreau și cum vreau în montaj. Drept care, într-o dimineață, gata de filmare, mi-am instalat aparatul în capul scării. Cînd am sosit la studio, am remarcat o mulțime de oameni adunați acolo. Zic: „Ce-i cu toți figuranții ăștia?” Mi se răspunde: „Nu-s figuranți, sînt stăpînii pisicilor”. În josul scării fusese instalată o barieră și lîngă barieră fiecare proprietar a venit să-și depună felina. În sfîrșit, eram gata. Operatorul strigă: motor! Accesoriul trage un foc de armă... și toate mișele, fără excepție, au sărit peste barieră, dar niciuna, nici măcar una singură, n-a urcat scara! S-au împrăștiat prin tot studioul și timp de ceasuri întregi am stat să ne uităm la stăpînii lor, care mișunau prin decor chemînd pe toate tonurile: „pis, pis, pis... asta-i a mea, ba-i a mea”, etc. Seara, am hotărît să reluăm totul, înlocuind bariera cu un grilaj: motor! foc! Rezultat: trei pisoi pe scară și ceilalți agățați de grilaj, scuturați de fiorul morții (de spaimă). În noaptea aceea, am renunțat definitiv la ideea mea genială.

Nara lui Lincoln și critica de film

F.T.: Prin definiție, criticii de film nu prea au imaginație și este firesc. Un critic prea imaginativ nu ar putea fi obiectiv. Tocmai această lipsă de imaginație îi face să prefere operele cele mai lineare, cele mai „nude”, cele care le-ar da sentimentul că ar fi putut fi făcute de ei. De pildă, un critic se poate socoti în stare să scrie scenariul la „Hoții de biciclete”, dar nu și la „La Nord prin Nord-Vest”, și atunci, prin forța lucrurilor, ajunge să judece că „Hoții de biciclete” merită toate laudele, iar „La Nord prin Nord-Vest”, niciuna.

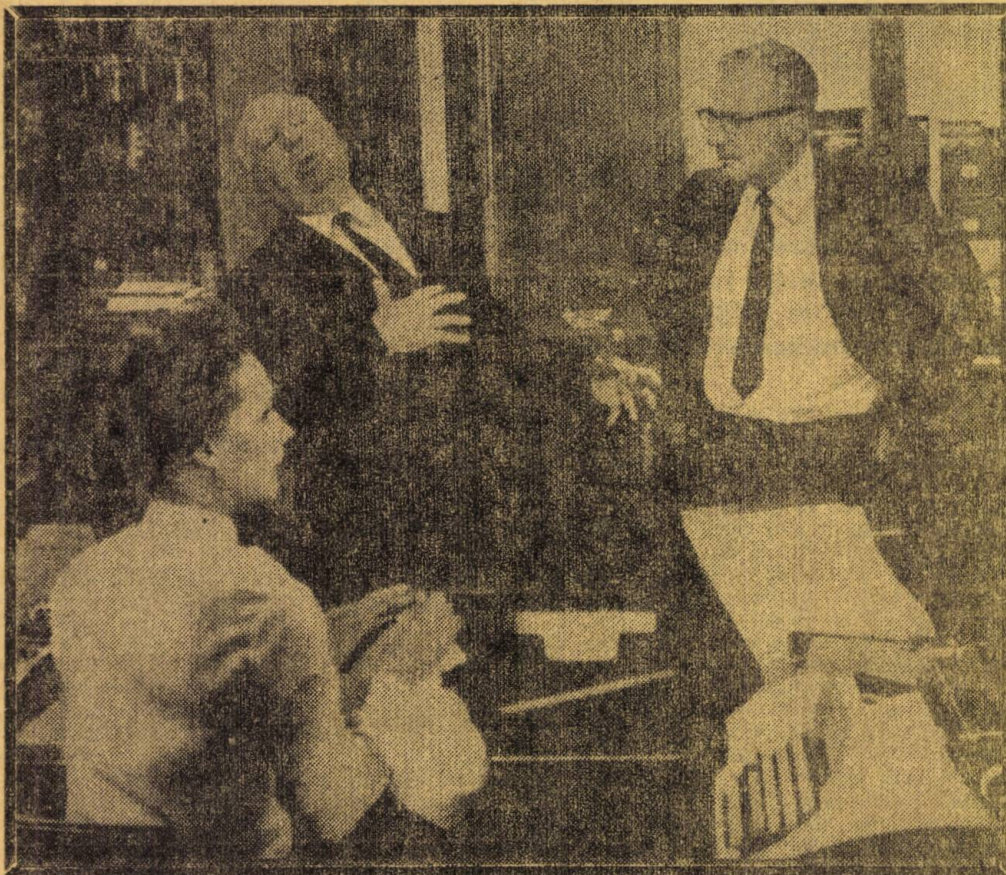
A.H.: Pentru că pomeniți de „La Nord prin Nord-Vest”, un critic de la „New Yorker” zicea că e un film „de un comic involuntar”. Și totuși pe cînd turnam „La Nord prin Nord-Vest” ne amuzam copios... și foarte conștient. Cînd Cary Grant se afla pe muntele Rushmore, eu vroiam ca el

Cinematograful văzut de Truffaut

Filmul este un mister

Meseria de cineast este misterioasă pentru toată lumea. Asta se simte la întrebările care ni se pun și la care ne e foarte greu să răspundem. În timpul războiului l-am întrebat pe un adult: „în cât timp se face un film?” Și el mi-a răspuns: „în trei luni”. Am aflat astfel că ceea ce se petrece pe ecran în două ore era realizat în trei luni. Descoperisem ceea ce oamenii știau în general. Dar în interiorul

acestor trei luni, totul e mister. Am realizat filmul „Noaptea americană” (povestea facerii unui film — n.n.) ca pe un documentar, și există un foarte mic decalaj între procesul realizării unui film, pe care eu îl arăt, și realizarea filmelor mele. Am vrut să prezint într-un mod sistematic și plauzibil toate piedicile care pot handicapa și amenința ducerea la bun sfârșit a acestei dificile operații: a face un film.



— Ia zi, bătrine! Ne băgăm și-n tehnică acum? (Hitchcock la lucru)

să se pitească în nara lui Lincoln și acolo să-l apuce strănul. Nu credeți că ar fi fost amuzant? Dar văd că am zis cam prea multe rele despre critici. Apropo, ce făceați pe vremea când ne-am întâlnit prima oară?

F.T.: Eram critic de cinema! Și ce-i cu asta?

A.H.: Nimic. Știți, când un regizor este decepționat de critică, când își dă seama că un critic nu este prea atent la filmul său, deși îi face cronica, ei bine, atunci regizorul invocă succesul de casă, succesul de public, ca să se apere. Mie mi se pare că „judecătorii” noștri, criticii, sînt nu

o dată răspunzători de această stare de lucruri și că ei pot determina un regizor să lucreze doar cu succesul de casă în cap, pentru că, în acel moment, el este liber să spună: „Puțin îmi pasă de critică, de vreme ce filmele mele aduc bani”. La Hollywood există un slogan foarte la modă: „Îi voi

spune criticului că i-am citit articolul despre filmul meu, după care m-am repezit la bancă să-mi încasez drepturile, hohotind de plîns tot drumul”. Și asta nu-i bine. Unele publicații caută cu luminarea critici care să scrie în așa fel încît să-i amuze pe cititori. Și iar nu-i bine. În America circula o expresie care se aplică atunci cînd un lucru e prost făcut: „E bun de dat la păsări”. Vă dați seama, în aceste condiții, la ce m-am expus făcînd filmul „Păsările”.

F.T.: Napoleon zicea: „Cea mai bună apărare este atacul”. Ați fi putut să-i dezarmați pe critici cu o vorbă de duh.

A.H.: Nu și nu și nuli. Nu merită osteneala. Îmi aduc aminte că, în timpul războiului, eram la Londra cînd ieșise filmul „Vechile cunoștințe” de John Van Druten, cu Bette Davis și Claude Rains. Critici de la două publicații duminicale își terminaseră articolele în același fel: „vechile cunoștințe ar trebui date uitării”. N-au putut rezista tentației oferită de jocul de cuvinte, deși filmul era foarte bun...

F.T.: La noi, în Franța, calamburile nu se mai termină. Dar mie îmi place foarte mult „vorba” dumneavoastră „Unele filme sînt felii de viață ale mele sînt felii de tort”.

A.H.: Eu nu filmez niciodată o felie de viață, căci așa ceva oamenii pot găsi foarte bine la ei acasă, ori pe stradă ori în fața intrării de la cinematograful. N-au nevoie să plătească ca să vadă o felie de viață. Pe de altă parte, muferească și de produsele de pură fantazie, căci important este ca publicul să se poată recu-

noaște în personajele înfățișate. A face film înseamnă pentru mine, în primul rând și înainte de toate, a povesti o poveste. Această poveste poate fi de necrezut, dar n-are voie să fie banală. E de preferat ca ea să fie dramatică și foarte omenească. Drama, după părerea mea, este viața din care au fost eliminate toate momentele plicticoase. Apoi, intră în joc tehnica, iar în materie de tehnică eu sint dușmanul neîmpăcat al virtuozității. Tehnica trebuie să ajute acțiunea. Aici nu poate fi vorba de a plasa aparatul într-un unghi care să stîrnească entuziasmul operatorului. Singura întrebare care mi-o pun fără încetare este dacă instalarea aparatului într-un loc sau altul va da sau nu scenei forța maximă. Frumusețea imaginilor, frumusețea mișcării, ritmul, efectele, totul trebuie supus și sacrificat pe altarul acțiunii.

„Sabotaj” și marea mea eroare

F.T.: În 1936, ați turnat „Sabotaj”...

A.H.: L-ați văzut?

F.T.: Da, chiar de curînd, și trebuie să vă mărturisesc că m-a dezamăgit puțin prin comparație cu faima de care se bucură. Expunerea este excelentă. Mai întîi gros-planul unui dicționar cu definiția cuvîntului sabotaj, apoi gros-planul unui bec electric, planul general al unei străzi, reîntoarcere pe becul electric care se stinge și cineva care spune: „sabotaj”, culegînd cîteva fire de nisip de lîngă o unealtă. Apoi, în stradă, cineva vinde chibrituri „Lucifer”, apoi se văd trecînd două călugărițe și se aud niște hohote de rîs diabolice. Apoi îl prezentați pe Oscar Homolka întorcîndu-se acasă, în-

dreptîndu-se spre lavabo, spălîndu-și mîinile și, pe fundul chiuvetei, cîteva fire de nisip... Ce găsesc eu fosă de-a dreptul decepționant în acest film, este personajul detectivului.

A.H.: Detectivul urma să fie interpretat inițial de Robert Donat, dar Alexander Korda n-a vrut să-i dea drumul. În timpul turnării, m-am văzut nevoit să rescriu dialogul, pentru că nu se mai potrivea cu actorul John Loder. Dar mai e și o gravă greșală ce-mi aparține în exclusivitate: copilul care duce bomba. Cînd un personaj se plimbă cu o bombă fără să știe, ca și cum ar purta un pachet oarecare, se creează la public un suspens foarte puternic. Pe tot parcursul filmului, personajul băiețușului devenise mult prea simpatic publicului ca acesta să mă mai poată ierta că l-am sortit morții. Ce-ar fi trebuit eu să fac? Ar fi trebuit să-l

referă la relațiile amoroase care intervin între personajul-femeie și personajul-polițist. Știu foarte bine că nu vă dați în vînt după poliție, dar uneori, în aceste idile, eroină-polițist, se instalează o situație cam inconfortabilă, așa numi-o eu. Ați fost multumit de Sylvia Sidney?

A.H.: Oarecum. Spuneam că actorul de cinema nu trebuie să exprime mai nimic, dar totuși, în ce-o privește pe Sylvia Sidney, aș fi preferat să obțin de la ea ceva mai multă mobilitate a expresiei.

F.T.: Eu o găsesc foarte frumoasă și totuși — nu prea e amabil din partea mea să spun așa ceva în legătură cu o femeie — mi se pare că seamănă puțin cu Peter Lorre, poate din cauza ochilor... Dar să lăsăm asta, care este părerea dumneavoastră despre „Sabotaj”, judecat în ansamblu?

A.H.: Că a fost cam... sabotat! Cu excepția cîtorva scene, în rest mi se pare un



— Eu sint un individ foarte fricos

Hitchcock:

Unele filme sînt felii de viață.
Ale mele sînt felii de tort

pun pe Oscar Homolka să ucidă băiatul (fără ca scena să se petreacă sub ochii spectatorilor), iar apoi s-o pun pe femeie să-l omoare pe Homolka, ca să-și răzbune frățiorul.

F.T.: Cred că și în cazul în care ați fi adoptat această soluție, publicul tot ar fi rămas contrariat. E foarte delicat, consider eu, să omori un copil în film. Lumea nu suportă așa ceva și nici nu iartă, nu credeți?

A.H.: Ba da. Am comis o gravă eroare.

F.T.: Una dintre puținele rezerve pe care le pot formula în legătură cu scenariile dumneavoastră în general, se

film dezordonat, încropit. Nu-mi place, ce mai încolo-înceace.

„Femeia care dispare” și porumbeli călători

F.T.: Să vorbim acum de „Femeia care dispare”. Acest film se proiectează foarte des la Paris și mi se întîmplă să mă duc de cîte două ori în aceeași săptămînă să-l văd și de fiecare dată îmi spun: de vreme ce-l știu pe dinafară, n-o să mai urmăresc subiectul, o să privesc trenul... dacă trenul se mișcă... cum sint

* Acest saboteur, pe nume Verloc (Oscar Homolka), este directorul jovial al unei mici săli de cinema. El trăiește împreună cu tînăra sa soție (Sylvia Sidney) și cu frățiorul acesteia. Deghizat în vînzător de zarzavaturi, un detectiv frumuseț (John Loder) supraveghează cinematograful și-i face curte doamnei Verloc. Într-o zi, Verloc, care se simte supravegheat, îl încredințează frățiorului soției sale un pachet ca să-l

ducă în capătul celălalt al orașului. Pachetul conține o bombă cu explozie întîrziată. Puștiul cascadează pe drum, pierde timp și bomba explodează într-un tramvai. Copilul este ucis. Înțelegînd totul, soția lui Verloc își răzbună fratele, înjunghindu-l și bărbatul. O explozie providențială în cinematograful soților Verloc va împiedica descoperirea asasinului. Detectivul o va consola pînă la urmă pe tînăra văduvă.

Hitchcock:

Secvențele unui film trebuie să avanseze ca un tren de munte, care urcă în pantă, într-un ritm precis și sacadat



— Ce părere aveți despre „Sabotaj“?
— Că a fost cam... sabotat! (Sylvia Sidney în „Sabotaj“)

transparențele... dacă există mișcare de aparat în interiorul compartimentelor, și de fiecare dată sînt atît de captivat de personaje și de intrigă, încît uit că mi-am propus să văd cum e „fabricat“ filmul*.

*Într-un tren internațional cu care se întoarce acasă din vacanță, Iris, o tină englezoaică (Margaret Lockwood), face cunoștința unei bătrîne doamne încîntătoare, domnișoara Froy (Dame May Whitty). În timpul călătoriei, Miss Froy dispăre în chip misterios și, cînd Iris încearcă s-o caute prin tren, toți călătorii contestă că ar fi văzut-o vreodată. În realitate, acest tren este tixit de spioni, iar Miss Froy, care este un agent secret, a fost legată, i s-a pus un caluș în gură și se află undeva ascunsă. Iris simte că înnebunește și toată lumea se comportă în așa fel încît nebunia ei pare din ce în ce mai reală. Din fericire, ea este ajutată, în ancheta pe care o face, de către un tinăr specialist în muzică folclorică (Michael Redgrave). Împins pe o linie secundară, trenul este atacat, Miss Froy reapare și apoi fuge. Toată lumea se regăsește bine sănătoasă la Scotland Yard, unde Miss Froy desconfiră mesajul pentru care își riscase viața: primele măsuri ale unui cîntec scris pentru mandolină!

A.H.: L-am terminat în 1938, în micul studio de la Islington, pe un platou de cca. 30 metri, cu un vagon adevărat și cu restul decorului confecționat din machete și agrementat cu efecte transparente. Din punct de vedere tehnic, este un film pe care l-am făcut cu plăcere și interes. De pildă, aveam o scenă foarte tradițională, construită în jurul unei băuturi drogate. Ce se face de obicei în asemenea cazuri? Te descurci cu ajutorul dialogului: „— Bea asta. — Nu, mulțumesc. — Dar te rog, o să-ți faci bine. — Nu acum, mai tîrziu. — Te rog. — Ești prea amabil...“ și personajul ia paharul, îl duce la gură, apoi îl îndepărtează, îl pune pe masă, iar îl ia, reîncepe să vorbească înainte de a se hotărî să-l dea pe gît, etc. Mi-am zis: „Nu, nu vreau să fac așa, o să încerc să schimb puțin“. Am fotografiat o par-

tea scenei prin sticla paharelor, în așa fel încît publicul să le vadă în permanență. Dar personajele nu au atins aceste pahare nici pînă la sfîrșitul scenei. Pentru asta, am pus să se facă niște pahare foarte mari... și azi recurg deseori la asemenea accesorii mărite... Nu găsești că e o șmecherie destul de ingenioasă?... De pildă, mîna gigantică din „Fascinație“.

F.T.: La sfîrșitul filmului, cînd mîna doctorului ține revolverul în axa siluetei lui Ingrid Bergman?

A.H.: Da. Există o metodă foarte simplă de a lucra așa. Dacă inunzi scena în lumină, poți lucra doar printr-o mică deschizătură de aparat. Dar operatorul din „Fascinație“ nu era în stare s-o facă. Un tip celebru, de altfel: Georges Barnes. Înainte făcuse „Rebecca“. A zis că nu poate închide diafragma, pentru că pocește chipul lui Ingrid Berg-

man. Adevărul este că, la Hollywood, el se specializase „în femei“. În epoca marilor staruri, cînd acestea începeau să se faneze, operatorii de tipul Barnes puneau un voal de gaz în fața obiectivului. Mai tîrziu, s-a observat că procedeul era bun pentru obraz, dar nu și pentru privire. Atunci operatorii făceau cu mucusul unei țigări două găuri în gaz, în dreptul ochilor. În felul acesta, chipul devenea dulce și diafan și ochii străluceau, dar evident că nici nu se punea problema să clatine din cap! În „Fascinație“, am încercat să obțin planul revolverului plasînd-o pe Ingrid Bergman în transparență și să filmez mîna doctorului în amorsă, foarte aproape de transparență. Rezultatul a fost jalnic. Așa că m-am slujit din nou de o mînă gigantică și de un revolver de patru ori mai mare decît unul obișnuit.

F.T.: Ne-am cam îndepărtat de „Femeia care dispăre“ și eu vroiam să discutăm scenariul.

A.H.: E foarte bun și este semnat de Sydney Gilliat și Frank Launder. Dar dacă judecăm de pe poziția amicilor noștri, partizanii „verosimilului“, ne-am putea întreba de ce un mesaj atît de important se încredințează unei doamne bătrîne, pe care oricine ar putea s-o omoare? Pe aceeași linie de gîndire, aș putea și eu să mă întreb de ce oare tipii ăia care lucrau în contraspionaj nu și-au trimis mesajele prin porumbei călători? Cînd te gîndești cîtă silință și-au dat ca s-o instaleze pe bătrîna doamnă în tren, ca să-i asigure o liotă de complici în vagon și să-i prevadă chiar, în rezervă, o femeie gata să se sacrifice, fără a mai vorbi de vagonul pe care-l detașează de tren și care dispăre în pădure...

F.T.: ... Cu atît mai mult cu cît mesajul cu pricina se reducea la cîteva măsuri dintr-o șansonetă pe care doamna cea bătrînă trebuia să le fredoneze! Cît de derizoriu, dar cît de amuzant! Adevărul este însă că asemenea intrigi, destul de captivante la pornire, se cam dezumflă pe parcurs și, în final, la ceasul explicațiilor, dau chix. „O femeie care dispăre“ a izbutit să scape de această capcană. E un film excelent pe un scenariu foarte bun.

Cinematograful văzut de Truffaut

Filmul este o vacanță

Am nostalgia filmelor care nu se sfiesc să spună o poveste. Care nu se sfiesc să fie chiar melodrame. Pentru mine, un povestitor trebuie să accepte ideea de a putea trece drept idiot în ochii discipolilor lui Paul Valéry. Am apărut dintotdeauna, și am și practicat, un „cinema al sentimentelor“, și voi fi ultimul care să-l părăsesc. În artă se reia adeseori, sub alte unghiiuri, ceea ce părea dispărut pentru totdeauna. Are dreptate Dali cînd spune: „Nu încerca niciodată să fii modern, căci, din nenorocire, orice-ai face, vei fi modern“. Ideea mea cu filmul „Noaptea americană“ era de a spune lucruri adevărate despre cinema. De a povesti formidabila mobilizare pe care o constituie turnarea unui film, uriașa investiție afectivă care poate schimba și viața particulară a celor ce participă la film. În același timp, pentru fiecare, realizarea filmului este o evadare. O echipă filmînd exterioarele îmi amintește mereu coloniile de vacanță ale tinereții mele.

— Georges Barnes, faimosul operator, susținea că o pocesc pe Ingrid Bergman („Fascinație“)



A.H.: Am plecat de la o carte, romanul „Spîtele roților“ de Ethel Lina White. Scenariul, v-am spus, îl scriaseră Gilliat și Launder. Ce vină am eu că toți criticii au judecat doar filmul lui Hitchcock. Dacă stau și mă gîndesc, am chiar un merit: cei doi scenariști au hotărît pe dată ca în viitor să devină și proprii lor producători și regizori!

„Rebecca“ și caprele

F.T.: „Femeia care dispare“, după cîte știu, este penultimul film făcut în Anglia. Mai știu că la Hollywood ați plecat să faceți „Titanic“. Cum ați ajuns la „Rebecca“?

A.H.: David O. Selznick mi-a spus că și-a schimbat hotărîrea și a cumpărat drepturile romanului Rebecca. Ce era să fac? I-am spus: „În regulă. Facem „Rebecca“.“

F.T.: Sînteți mulțumit de acest film?

A.H.: Nu-i un film de Hitchcock. E un soi de poveste care ține de secolul trecut. Cam răsufletă și cam demodată, nu găsiți? Pe vremea aceea existau foarte multe femei-scriitor: eu n-am nimic cu ele, dar Rebecca asta era cam nesărată.

F.T.: Avea totuși meritul de a fi foarte simplă. O tînără fată (Joan Fontaine) se mărită cu un frumos lord (Laurence Olivier), chinuit de amintirea primei lui neveste, moartă în împrejurări foarte mistериoase, etc., etc. Turnarea acestui prim film la Hollywood v-a intimidat cumva?

A.H.: N-aș zice, mai cu seamă că este cel mai englez dintre toate filmele americane: povestea este engleză, actorii așijderea, iar regizorul... ăsta, care mă vedeți. Există fără doar și poate o mare influență americană în acest film, imprimată, mai ales de Selznick, dar și de dramaturgul Robert Sherwood, autorul scenariului.

F.T.: E un film românesc.

A.H.: Curat românesc!

F.T.: Adaptarea e credincioasă romanului?

A.H.: Foarte. Căci Selznick tocmai făcuse „Pe aripile vîntului“ și, conform teoriei sale, spectatorii ar fi fost furioși dacă s-ar fi îndepărtat de roman. Și credea același lucru valabil și pentru „Rebecca“.

Hitchcock:

A clarifica și a simplifica sint armele menținerii controlului cineastului asupra filmului său

Poate că știți și dumneavoastră anecdota aceea cu cele două capre care mănincă bobinele unui film, adaptat după un best-sellers, și una din capre zice: „Mie/ să-ți spun drept, mi-a plăcut mai mult cartea!”

F.T.: Eu mai știu câteva variante la gluma asta... Totuși, după atâția ani, „Rebecca” ținând încă, e foarte modern, foarte solid.

A.H.: Da, domnule, mă întreb și eu cum naiba!

F.T.: Cred că „Rebecca” a fost un film-stimulent pentru dumneavoastră. La început era o poveste fără suspens, un soi de „psihologic”. Ați fost constrâns să introduceți suspensul într-un conflict ce ținea doar de personaje și eu cred că acest lucru v-a folosit la filmele dumneavoastră ulterioare.

A.H.: Este perfect adevărat.

F.T.: De pildă, relațiile cu eroina... Chiar așa, cum o chema?

A.H.: Habar n-am. Nu i s-a spus niciodată pe nume...

F.T.: ...Relațiile ei cu guvernanta, doamna Danvers, reprezintă ceva nou în opera dumneavoastră, ceva ce se va regăsi în filmele care au urmat după „Rebecca”, nu numai ca scenariu, dar și ca plastică: un chip imobil și un altul care-l terorizează, victima și călăul în aceeași imagine...

A.H.: Chiar așa am făcut, sistematic, în „Rebecca”. Doamna Danvers, de pildă, nu umblă aproape deloc, n-o vedem niciodată deplasându-se. Dacă intră în camera în care se află eroina, fata aude un zgomot și se trezește deodată cu doamna Danvers în fața ei, în picioare, nemiscată. E o metodă de a vedea lucrurile din punctul de vedere al eroinei, care nu știe niciodată unde se află doamna Danvers și asta o înnebunește. Dacă aș fi făcut-o pe doamna Danvers umblând de colo-colo, ar fi însemnat s-o umanizez.

F.T.: Foarte interesant. Așa ceva mai întâlnim uneori

în desenele animate... Pe de altă parte însă, susțineți că „Rebecca” este un film total lipsit de umor, dar cine vă cunoaște bine are impresia că v-ați distrat de minune scriind scenariul, căci până la urmă, ce este altceva „Rebecca” decât povestea unei fete care calcă veșnic în străchini? Revăzând filmul mai zilele trecute, încercam să-mi imaginez cum ați lucrat. Să luăm o scenă: prânzul. „Ce-o punem să facă? Vă întrebați dumneavoastră? Să-i cadă furculița pe jos, să-și verse paharul, sau să spargă o farfurie?” N-ați lucrat așa?

A.H.: Cam așa, era destul de distractiv...

F.T.: Cum au reacționat criticii englezi la aspectele americane ale filmului?

A.H.: Mai degrabă bine.

F.T.: De fapt, povestea cam seamănă cu „Cenușăreasa”.

A.H.: Păi, eroina este chiar cenușăreasa, iar doamna Danvers, una din surorile ei cele rele.

F.T.: Mecanismul din „Rebecca” este destul de tare: să obții o teroare crescândă doar vorbind de o moartă, de un cadavru, pe care nimeni nu-l vede niciodată... Mi se pare că filmul a luat un Oscar?

A.H.: Da, pentru cel mai bun film al anului...

F.T.: Este singurul Oscar pe care l-ați primit.

A.H.: Eu nu am primit niciodată vreun Oscar.

F.T.: Dar, „Rebecca”...

A.H.: Oscarul l-a luat Selznick, producătorul. În acel an, 1940, John Ford a fost recompensat pentru regia la „Fruitele mîinii”.

„Suspiciune” și paharul cu lapte

F.T.: Când am vorbit de „Rebecca”, am uitat să vă întreb ce părere aveți despre Joan Fontaine, căci am impresia că a fost o actriță căreia i-ați acordat multă importanță.

A.H.: Pe cînd pregăteam „Rebecca”, Selznick a insistat



— Sînteți mulțumit de acest film?

— Ași! E o poveste răsuflată (Hitch despre „Rebecca”)

să facem probe cu o sumedenie de actrițe, cunoscute sau nu, ca să găsim vedeta filmului. Eu cred că el făcea asta ca să reinnoiască campania publicitară ce a precedat alegerea interpretei pentru rolul Scarlett O'Hara. În tot cazul a reușit să convingă mai toate vedetele Hollywood-ului să dea probe pentru „Rebecca”. În ce mă privește, a fost un coșmar să supun aceste biete femei la niște cazne care știam bine că n-au nici o noimă: le cunoșteam și nu-mi convenea niciuna. De cum am văzut-o pe Joan Fontaine, am știut c-o voi alege: era cea mai apropiată de personaj.

F.T.: Are o anumită fragilitate fizică pe care nu o aveau nici Ingrid Bergman și nici Grace Kelly... Dar să trecem la „Suspiciune”.

A.H.: Este cel de al doilea film englez turnat de mine la Hollywood; actori englezi, ambianță britanică, roman englezesc. Am lucrat cu un vechi autor dramatic, Samson Raphaelson, care colaborase aproape la toate filmele vorbite ale lui Lubitsch. Și de data asta am pornit de la o carte, „În fața faptului împlinit”, de Francis Iles.

F.T.: Unii critici, care cunosc romanul, v-au reproșat că ați transformat complet subiectul. Cartea este povestea unei femei care-și dă seama, treptat, că s-a măritat cu un asasin și care, pînă la urmă, se lasă ucisă de el, din dragoste. Filmul dumneavoastră este povestea unei femei care, descoperind că soțul ei este prea ușuratic, foarte chelțuitor și tare mincinos, ajunge să-l creadă și asasin, și să-și imagineze, pe

nedrept, c-ar vrea s-o ucidă. Se pare că producătorul a fost acela care s-a opus ca Cary Grant să fie vinovat și că dumneavoastră ați fi preferat invers.

A.H.: Nu-mi place deloc sfârșitul acestui film și eu pro-

pusesem un altul, tot diferit de roman, dar mai bun: când, în final, Cary Grant îi aduce paharul cu lapte otrăvit, Joan Fontaine tocmai îi scrie mamei sale: „Dragă mamă, sînt îngrozitor de îndrăgostită de el, dar nu mai vreau să trăiesc.

Truffaut:

După atîți ani, „Rebecca“ dvs. rezistă. Este un film foarte modern.

Hitchcock:

Da, domnule, mă întreb și eu cum naiba!

— Ați luat Oscarul pentru „Rebecca“?

— Eu? Nu l-am luat eu, ci ... producătorul



Cinematograful văzut de Truffaut

Filmul este un mit

În legătură cu „Noaptea americană“ am fost deseori întrebat: Nu vă temeți că această incursiune în culisele realizării unui film riscă să demitifice cinematograful? Nu, nu am această neliniște, și mi se pare că modul în care se realizează unele lucruri în timpul turnării unui film — de exemplu zăpada artificială — pot interesa la fel de mult ca și secvența realizată. N-am încercat să distrug mitologia cinematografului, dimpotrivă. Am mai vrut să lupt împotriva celui curent în filmul francez care, din anii '60, are tendința de a se concentra pe un singur personaj. În „Noaptea americană“ am zece personaje de importanță egală. Aspectul colectiv, unanimist al filmului, exprimă nostalgia mea după cinematograful lui Prévert.

El mă va omorî și eu prefer să mor. Cred însă că societatea ar trebui să fie prevenită împotriva lui”. Cary Grant îi dă paharul cu lapte și ea îi spune: „Vrei să fii atât de drăgut, dragul meu, și să expediezi această scrisoare pentru mine? I-am scris mamei.” „Da”, răspunde el. Ea bea laptele și moare. Fondu, reluare, o scurtă scenă: Cary Grant sosește, fluierînd, deschide o cutie de scrisori și aruncă epistola.

F.T.: Dibaci sfîrșit. Am citit cartea, care este excelentă și nici scenariul nu e mai prejos. Ar fi nedrept să spunem că scenariul este rezultatul unui compromis, pentru că, de fapt, este cu totul altă poveste. Situația din film: o femeie își bănuiește soțul c-ar fi un asasin fiind cu mult mai puțin excepțională decît cea din carte: o femeie descoperă că soțul ei este un asasin; mie mi se pare că filmul are o mai mare valoare psihologică decît romanul, pentru că aici caracterele sînt mai nuanțate. În cazul „Suspiciunii”, se poate considera că diferitele cenzuri

și legi ale Hollywoodului au purificat o intrigă polițistă „dedramatizînd-o”, adică s-a făcut contrariul a ceea ce se face de obicei în materie de adaptări.

A.H.: Nu prea pot să-mi dau seama de toate astea, pentru că în general am avut mari greutăți cu acest film. După ce l-am terminat, am plecat două săptămîni la New York. Cînd m-am întors, surpriză: un producător a văzut filmul și a considerat că prea multe scene lăsașu să se înțeleagă că personajul lui Cary Grant ar fi un asasin. Drept care le-a scos și a lăsat un film de 55 minute... total incomprehensibil. Din fericire, șeful acestui producător a fost mai isteț și m-a lăsat să refac filmul ca la început.

F.T.: Dincolo de toate astea, sinteți mulțumit de film?

A.H.: Așa și așa. Prea multe saloane elegante, prea multe scări somptuoase, prea multe dormitoare mirobolante, etc. Ca și în „Rebecca”, un peisaj englezesc reconstituit în America. Eu aș fi preferat un cadru autentic. Ca să nu mai vorbesc de imaginea mult prea stră-

**Truffaut: Rolul din „Suspiciune“
nu i s-ar fi potrivit lui Stewart ?**

**Hitchcock: James Stewart n-ar
interpeta niciodată un ucigaș !**

— Ați pus lumina pe paharul cu lapte?
— Nu ! Am pus-o în lapte ! („Suspiciune“)



lucitoare. V-a plăcut scena cu paharul cu lapte ?

F.T.: Când Cary Grant urcă scara ? E foarte bună.

A.H.: Am pus lumina pe paharul cu lapte.

F.T.: Un proiector dirijat pe lapte ?

A.H.: Nu pe lapte, ci în lapte. Pentru că trebuia să fie foarte luminos. Cary Grant urcă scara, dar spectatorii nu trebuie să privească decât paharul cu lapte.

F.T.: Frumos, într-adevăr...

„Fascinație“ și furnicile lui Dali

F.T.: Sîntem în 1944, dumneavoastră vă aflați la Hollywood, unde ați venit să turnați „Fascinație“. Eric Rohmer și Claude Chabrol, în cartea pe care v-au consacrat-o, povestesc că la început ați vrut să faceți din „Fascinație“ un film mult mai fantastic. De pildă, directorul clinicii urma să aibă tatuată, pe talpa piciorului, crucea lui Cristos, ca s-o calce la tot pasul, etc.

A.H.: Ce spuneți dumneavoastră este „Casa doctorului Edwardes“, un roman melodramatic și cu adevărat demențial, în care un nebun pune stăpînire pe o casă de nebuni ! În carte, chiar și infirmierii erau nebuni și făceau tot felul de năzbîtii. Intenția mea a fost mult mai rezonabilă. Eu vroiam doar să fac un film de psihanaliză. La scenariu am lucrat cu Ben Hecht și el se ducea tot timpul să-i consulte pe cei mai celebri psihanalisti. Când am ajuns la secvențele visului, mi-am pus în cap să rup neapărat cu tradiția visurilor în cinema, care de obicei sînt cețoase și confuze, cu un ecran care tremură, etc. L-am rugat pe Selznick să-și asigure colaborarea lui Salvador Dali. Selznick a acceptat, dar și azi sînt convins că și-a închipuit că eu îl vreau pe Dali ca să-mi fac publicitate filmului. Mă rog, treaba lui, eu știu că doream ca Dali să mă ajute să obțin visuri foarte vizuale, cu trăsături ascuțite și clare, și cu o imagine, dacă se poate, mai limpede ca cea a filmului însuși. Îmi plăcea aspectul colțuros, ascuțit al arhitecturii lui Dali, umbrele lungi, infinite ale distanțelor, liniile care converg în perspectivă... chipurile fără formă... Evident că Dali a născocit și lucruri mult prea stranie ca să poată fi realizate ca, de pildă, o statuie care crapă, niște furnici care scapă printre crăpături, se ațăară pe statuie și în final... o Ingrid Bergman năpădită de furnici. Nu, nici chiar așa !

Eram neliniștit, pentru că producția nu vroia să cheltuiască prea mult. Aș fi vrut să filmez visurile lui Dali în exterioare, ca totul să fie inundat de soare și să devină foarte pregnant, dar am fost



—„Suspiciune“ este cel mai englezesc film
din cariera mea americană

refuzat și a trebuit să mă mulțumesc să turnez în studio.

F.T.: De fapt, nu există decât un singur vis, împărțit în patru felii. Am revăzut de curând „Fascinație“ și vă mărturisesc că scenariul nu mi-a plăcut din cale afară*.

A.H.: Și de astă dată am avut de-a face cu povestea unui om hărțuit, numai că aici povestea era învăluită în pseudo-psihanaliză.

F.T.: Pentru mine este foarte evident faptul că multe din filmele dumneavoastră, ca de pildă „Notorious“ sau „Vertigo“, seamănă cu visuri puse pe peliculă. Așa că, atunci când se anunță un film de Hitchcock care abordează psihanaliza, lumea se așteaptă

la ceva complet alurit, demențial și delirant, ca până la urmă să vedem un film rezonabil, încărcat de dialoguri... Ce mai încolo-ncoace, ce reproșez eu „Fascinației“ este că n-are destulă fantezie, prin raport cu alte filme semnate Hitchcock.

A.H.: Poate pentru că fiind vorba de psihanaliză, ne-a fost teamă de ireal și atunci am încercat să fim logici.

F.T.: Nu mă îndoiesc. Există totuși multe lucruri frumoase în acest film, ca de pildă sărutul urmat de cele șapte uși care se deschid, sau prima întâlnire între Gregory-Peck și Ingrid Bergman: e clar că este vorba de o dragoste

fulgerătoare, de la prima privire...

A.H.: ...Din nefericire chiar în momentul acela încep să cînte viorile, doamne, ce coșmar!

F.T.: Îmi place, de asemenea, seria de planuri care urmează arestării lui Gregory Peck, imaginea grătilor și numeroasele gros-planuri ale lui Ingrid Bergman, înainte ca ea să izbucnească brusc în lacrimi. În schimb, nu-mi spune nimic pasajul acela din film în care cei doi se refugiază la profesor... Vă irită faptul că acest film m-a decepționat?

* Constance (Ingrid Bergman) este medic într-un azil de alienați. Directorul azilului, doctorul Murchison,

(Leo G. Carroll) trebuie să lase la pensie și se așteaptă sosirea succesorului său, dr. Edwardes (Gregory Peck). Constance se îndrăgostește de doctorul Edwardes, dar înțelege curînd că acesta este un bolnav mintal care se ia drept doctorul Edwardes. Cînd personajul Gregory Peck își dă seama de amnezia sa, își închipuie că l-a ucis pe adevăratul doctor Edwardes și fuge din clinică. Constance izbutește să-l găsească și să-l ascundă de poliție la bătrînul ei profesor (Michael Chekhov), care va analiza visurile bolnavului și va limpezi complexul lui de vinovăție. Falsul Edwardes a trăit toată viața în ideea că este răspunzător de moartea frăților lui său, survenită cu ani în urmă, pe cînd erau copii, iar doctorul Edwardes a murit în condiții identice și asta creează confuzia din capul bolnavului. În realitate, doctorul Edwardes a fost ucis de fostul director al azilului, doctorul Murchison, ce va fi demascat în final.



Truffaut:

Multe din filmele dvs.,

„Notorious“

sau „Vertigo“ de pildă,

seamănă cu niște vise filmate.

A.H.: Nu, nu, sînt absolut de acord, atît doar că totu  e mult prea complicat, iar explica iile de la sf r itul filmului mult prea confuze ca să le mai reiau.

F.T.: Mai este un inconvenient care afectează în egală măsură  i „Cazul Paradine“: persoana lui Gregory Peck. Ingrid Bergman este o actri   extraordinară  i, des v r   t  în personajele Hitchcock, dar Gregory Peck nu este ceea ce se cheamă un actor hitchcockian: e prea gol pe dinăuntru  i privirea lui prea e lipsită de expresie.  n orice caz, eu prefer „Cazul Paradine“, „Fascina iei“. Dar dumneavoastră?

A.H.: Nu  tiu. Sînt at tea erori  i în „Cazul Paradine“  nc t a începe să le  num r...

F.T.: Mărturisesc că, de fapt, eram nerăbdător să ajungem la „Notorious“, căci acesta este cu adevărat filmul pe care eu îl prefer dintre toate cele semnate Hitchcock.

„Notorious“  i cataligele lui Rains

A.H.: C nd ne-am apucat să scriem „Notorious“, Ben Hecht  i cu mine am plecat în căutarea lui Mac Guffin*  i, ca de foarte multe ori, am început pe b jbi te  i în direc ii prea complicate. Principiul filmului fusese stabilit: eroina, Ingrid Bergman, urma să plece în America Latină  nso it  de omul F.B.I.-ului, Cary Grant, iar ea trebuia să pătrundă în casa unui grup de nazi ti ca să le descopere activitatea. La început, ne-am g ndit să introducem în această poveste reprezentan i ai guvernului, ai poli iei, grupuri de refugia i germani în America Latină, care se antrenează  i se înarmează, pe ascuns, cu

scopul de a forma o armată secretă. Numai că n-aveam habar ce-o să facem cu această armată c nd ea va fi gata construită,  i atunci ne-am lăsat p guba i  i am adoptat un Mac Guffin foarte simplu, dar concret  i vizual: un e an ion de uraniu ascuns într-o sticlă de vin. La început, producătorul îmi dăduse o povestioară foarte demodată, o n vel  intitulată C ntecul flăcărilor, care ne istorisea povestea unei tinere femei îndrăgostită de un dandy din buna societate newyorkeză.

Această fată are o problemă de con tiin  , căci a făcut ceva ce nu trebuie în trecutul ei,  i- i închipuie că logodnicul sau mama lui, dacă vor afla, nu o vor mai accepta în familie. Ce făcuse fata?  n timpul războiului, serviciul de spionaj al guvernului contactase un impresar cu scopul de a găsi o t n r  actri   care să lucreze ca agent secret  i care să accepte să devină amanta unui spion, pentru a ob ine anumite informații. Fata noastră fusese actri   cu pricina care acceptase misiunea  i o  i duse la bun sf r it. P n  la urmă, cel care l mure te lucrurile este impresarul, care explică mamei băiatului toat t r  enia, iar mama, foarte aristocratică, zice: „Mi-am dorit întotdeauna ca fiul meu să se c s toareasc  cu o fată nemaipomenită, dar n-am sperat niciodată că ar putea găsi una cu adevărat extraordinară“.

După cum vede i, iată ce idee de film se propunea doamnei Ingrid Bergman, domnului Cary Grant  i domnului

regizor Alfred Hitchcock! Drept care, mă a ez cu dom-

* F.T.: Ce este Mac Guffin? Un soi de pretext, nu-i a a?

A.H.: Un truc, o combina ie, o g selin . Dar să vă spun povestea lui Mac Guffin. Kipling, după cum   ti i, obi nuia să scrie frecvent despre  ndienii  i englezii care luptau împotriva indienilor la frontiera cu Afganistanul.  n toate pove tile de spionaj plasate de el în acest context, se vorbea, fără excep ie, de furtul unor planuri de fort re e. Acesta era Mac Guffin. Adică, numele care se dă acestui soi de ac iune: a fura... h rtii, a fura... documente, a fura... un secret.  n realitate, treaba asta nu are nici o importan    i logicienii degeaba încearcă să afle adevărul din Mac Guffin.  n munca mea, am considerat întotdeauna că „h rtiile“ sau „documentele“, sau „secretele“ de construcție a unei fort re e, trebuie să fie foarte importante pentru personajele mele, dar lipsite total de interes pentru mine, povestitorul.

De unde vine termenul de Mac Guffin? Poate fi un nume sco ian, are sonoritatea necesară pentru asta,  i ne-am putea imagina o conversa ie între doi bărbați, în tren. Unul  i spune celuilalt: „Ce este în pachetul pe care l-ai pus în plasă?“ Celălalt: „A, asta... E un Mac Guffin. Un aparat cu care se prind leii în mun ii Adirondack“. Primul: „Dar nu există lei în Adirondack“.  i atunci celălalt conchide: „ n cazul acesta nu e un Mac Guffin, acolo în plasă“. Această anecdotă demonstrează vidul total, neantul lui Mac Guffin... Mac Guffin e o gogorin .

Truffaut: — Eu cred că „Fascinație“ n-are fantezie
Hitch: — Ba eu cred că Gregory Peck n-are talent



nul Ben Hecht pe treabă și iată ce iese: O fată trebuie să devină amanta unui spion ca să obțină informații. Tot vorbind cu Ben Hecht, mai umflăm povestea și eu mă apuc să-l introduc pe Mac Guffin-uranium sub forma unui soi de nisip pitit în sticle de vin. Zice producătorul: „Pentru numele celui de sus, asta ce mai e?” Răspuns: „Uranium care o să slujească, eventual, la fabricarea unei bombe atomice”. Zice el: „Care bombă atomică?” „Asta se petrecea în 1944, un an înaintea Hiroșimei. Evident că habar n-aveam de ce va fi. Dar un scriitor, un prieten de-al meu, îmi șoptise ceva că, undeva, în deșertul Noului Mexic, niște savanți lucrau la un proiect secret, atât de secret că o dată intrați în uzină, acolo rămâneau. Mai știam că nemții făceau experiențe cu apa grea în Norvegia. Iată cum ajunsese eu la Mac Guffin-ul meu uranium. Producătorul era scandalizat. Povestea asta cu bomba atomică îi părea de pe altă lume. Ii

zic: „Nu asta-i baza filmului, e doar Mac Guffin-ul lui”, și-i explic ce numesc eu Mac Guffin și puțină importanță pe care, de fapt, i-o acord. Pînă la urmă, excedat, îi zic: „Dacă nu vă place uraniumul, hai să luăm niște diamante industriale despre care vom spune că sînt absolut necesare nemților ca să-și cio-plească, de pildă, uneltele. Dacă filmul n-o să mai aibă nici o legătură cu războiul, n-o să fie vina noastră, dar nu-i nimica. O să imaginăm o intrigă în legătură cu un furt de diamante, nu știu, văd eu ce fac.” N-am reușit să-l conving pe producător și două săptămîni mai tîrziu ne-am trezit cu toții, Ingrid Bergman, Cary Grant, scenariul, Ben Hecht și cu mine „revînduți” societății R.K.O.

Și, acum, să vă relatez sfîrșitul poveștii cu Mac Guffin-uranium, patru ani după premi-
era filmului „Notorious”. Că-lătoream pe Queen Elisabeth, cînd întîlnesc un tip pe nume Joseph Hazen, un soi de producător. Acesta îmi spune:

„De mult vroiam să vă întreb, cum Dumnezeu v-a venit ideea cu bomba atomică un an înaintea Hiroșimei? Cînd ni s-a oferit scenariul la „Notorious”, am refuzat să-l cumpărăm, gîndindu-ne că o tîmpenie mai mare nici că putea să existe...” Dar să revenim la „Notorious”, ca să vă povestesc un episod care a precedat turnarea. Ben Hecht și cu mine ne-am dus la Școala politehnică din Pasadena ca să-l întîlnim pe doctorul Milliken, pe vremea aceea cel mai mare savant al Americii. Am fost introduși în biroul său, unde, într-un colț, se afla bustul lui Einstein. Am fost al naibii de impresionați. Cînd a venit doctorul Milliken, i-am pus următoarea întrebare: „Cam cît e de mare o bombă atomică?” Savantul ne-a privit trîsnit: „Vreți să vă aresteze și să mă bîgați și pe mine la apă?” Și timp de o oră ne-a explicat cît de imposibil este să faci o bombă atomică: „De-am putea măcar controla hidrogenul și tot ar fi ceva.” Cînd am plecat, el ne credea con-

vinși, dar am aflat mai tîrziu că, după această vizită, F.B.I.-ul m-a urmărit trei luni de zile. Le-am dat de lucru.

F.T.: „Notorious”, după atîția ani, rămîne un film foarte modern. Conține foarte puține scene și este de o puritate magnifică. Un adevărat model de construcție scenaristică.* Vreau să spun că, în acest film, ați obținut maximum de efecte cu minimum de elemente. Toate scenele de suspens se organizează în jurul a două obiecte, mereu aceleași: cheia și falsa sticlă de vin. Intriga sentimentală este cea mai simplă din lume: doi bărbați se îndrăgostesc de aceeași femeie. Dintre toate filmele dumneavoastră, acesta este, după părerea mea, cel în care se simte cea mai desăvîrșită înțelegere între ceea ce ați vrut să obțineți și rezultatul de pe ecran. Nu știu dacă, pe vremea aceea, vă desenați cu minuție fiecare plan al filmului, dar noi avem tot timpul sentimentul că vedem ceva la fel de precis și la fel de controlat ca un desen animat. Marea reușită a filmului „Notorious” constă, probabil, în aceea că atinge culmea stilizării și culmea simplității.

— Cînd mi s-a oferit scenariul la acest film mi-am zis că tîmpenie mai mare nici nu există („Notorious”)



* Imediat după război, un spion nazist este condamnat de către un tribunal american. Fica sa, Alicia (Ingrid Bergman), n-a avut niciodată de-a face cu naștii, dar duce o viață foarte dezordonată. Un agent al guvernului, Devlin (Cary Grant), îi propune o misiune. Ea acceptă și amîndoi pleacă la Rio. Se îndrăgostesc unul de celălalt, dar Devlin continuă oarecum s-o disprețuiască pe Alicia. Misiunea fetei este să ia contact cu un vechi prieten al tatălui său, Sebastian (Claude Rains), a cărui casă slujește drept birou spionilor nazisti refugiați în Brazilia. Alicia își îndeplinește misiunea, frecventează casa lui Sebastian, numai că acesta se îndrăgostește de ea și vrea s-o ia de nevastă. Alicia ar fi putut refuza, dar n-o face din sfidare, sperînd în van că Devlin va lua o altă atitudine. Iată-o, deci, pe Alicia, stăpîna a casei lui Sebastian, terorizată de soacră și însărcinată de șefii ei de la F.B.I. să fure cheia de la pivniță, chei de care Sebastian nu se desparte niciodată. În timpul unei recepții date de Sebastian, Alicia și Devlin pătrund în faimoasa pivniță și descoperă uraniumul ascuns în sticlele de vin. A doua zi, Sebastian înțelege că s-a însurat cu o spioană americană și, ajutat de mama sa, porcede la otrăvirea progresivă a Alicia, a cărei moarte trebuie să pară tuturor foarte naturală. Pînă la urmă, Devlin, îngrijorat că nu mai are nici o știre de la Alicia, pătrunde în casa lui Sebastian și izbutește — mîrturisindu-i în sfîrșit marea lui dragoste — s-o scoată de acolo, sub ochii îngroziți ai lui Sebastian care nu poate spune nimic în fața celorlalți spioni, complici săi, de teamă ca aceștia să nu afle că el s-a însurat cu o spioană americană. În zadar însă, pentru că bunii lui amici, nazistii, îi vor cere socoteală.



— Ne-am trezit, Ingrid Bergman, Cary Grant, scenariul și cu mine, revînduți casei R.K.O.... („Notorious“)

A.H.: Simplitatea... interesant... ciudat chiar... Într-adevăr, toate eforturile noastre s-au îndreptat în această direcție. În general, un film de spionaj presupune multe elemente de violență, or noi am încercat să evităm toate astea. Am folosit „o metodă“ de asasinat extrem de simplă, așa zice aproape normală, ca un fapt divers. Personajele, al lui Claude Rains și al mamei sale vor încerca s-o omoare pe Ingrid Bergman otrăvind-o lent, cu arsenic, ca atunci cînd vrei să dispui de viața unui om fără să fii dibuit. Așa cum, din păcate, se întîmplă nu o dată în viața de toate zilele. În filme, cînd spionii vor să se descotorosească de cineva, nu-și pierd vremea cu precauțiile. Dar eu am vrut să arăt niște răi care se comportă cu o răutate intrucitivă rezonabilă.

F.T.: E adevărat ce spuneți, ei sînt foarte umani, dacă putem spune astfel, chiar vulnerabili: inspiră teama, dar se simte că și lor le este teamă.

A.H.: Chiar acesta a fost principiul, sistematic, pe tot parcursul filmului.

F.T.: Să vorbim puțin de imaginea lui Ted Tetzlaff, care-i foarte frumoasă în acest film.

A.H.: Am început filmările cu scena care-i arată pe Ingrid Bergman și pe Cary Grant în mașină. Ea conduce prea repede și este puțin amețită. Am filmat în studio și pe ecranul de retroproiecție se putea vedea un agent pe motocicletă care se apropie și, cînd iese din cadru, pe partea dreaptă, eu tăiam în unghi încrucișat (la 90 de grade) și continuam scena cu, de data asta, agentul motociclist în studio. Totul era pus la punct

și Ted Tetzlaff anunță: „Sîntem gata“. Atunci îi sugerez: „Nu crezi că ar fi bună ideea să plasăm o lumină într-o parte pe care s-o plimbăm pe ceafa actorilor ca să sugerăm mai bine farul motocicletei de pe ecranul de retroproiecție?“ El nu mai făcuse așa ceva niciodată și nici nu era prea mulțumit că mă amestec unde nu-mi fierbe oala, drept care m-a privit și mi-a zis: „la zi, bătrîne, ne băgăm și-n tehnică acum?“...

F.T.: Aș vrea să mai adaug că una din cheile reușitei acestui film este probabil perfecțiunea distribuției: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains și doamna Konstantin. Cred că alături de Robert Walker și Joseph Cotten, Claude Rains a fost cel mai bun „rău“ din filmele dumneavoastră. Gădesc că diferența de înălțime dintre el și Ingrid Bergman

a contribuit și ea la redarea emoției: un bărbat mărunțel, îndrăgostit de o femeie înaltă... e înduioșător...

A.H.: Făceau, într-adevăr, un cuplu interesant, dar în planurile apropiate diferența de înălțime era atât de mare, încît, dacă vroiam să-i am pe amîndoi în cadru, trebuia să-l cocoș pe Rains pe catalige.

F.T.: Amuzant... S-ar putea face un film, o bună comedie, despre felul cum se turnează uneori filmele...

„Cazul Paradine“ și coșmarul Selznick

F.T.: Scenariul filmului „Cazul Paradine“ este semnat de David O. Selznick însuși, după o adaptare a doamnei Hitchcock (Alma Reville), care s-a

inspirat, la rîndul ei, din romanul lui Robert Hichens*.

A.H.: Pe vremea aceea, Selznick ținea morțiș să-și adapteze singur scenariile filmelor pe care le producea. Tot timpul scria scene și, din două în două zile, mă bombarda cu ele. A fost ceva îngrozitor. Dar să trecem mai bine în revistă defectele acestui film. Mai întâi, nu cred că Gregory Peck ar putea vreodată să reprezinte un avocat britanic, pentru că un avocat britanic este un om foarte bine educat...

F.T.: Dacă ați fi avut libertatea să alegeți...

A.H.:... L-aș fi luat pe Laurence Olivier. M-am gîndit și la Ronald Colman. Pentru rolul femeii, am sperat o vreme s-o obținem pe Greta Garbo, dacă ea ar fi acceptat să-și reia activitatea. Cea mai cumplită greșală de distribuție a fost însă alegerea lui Louis Jourdan pentru rolul grăjdarului. „Cazul Paradine” este povestea degradării unui gentleman, avocatul, care se îndrăgostește de clienta sa. Această clientă este nu numai o ucigașă, dar și o nimfomană. Iar degradarea atinge culmea atunci cînd avocatul trebuie să confrunte, în fața tribunalului, pe eroină cu unul din amanții ei, grăjdarul. Acest amant ar fi trebuit să duhnească de la o poștă a grajd. Din păcate, Selznick încheiase un contract cu Alida Valli, pe care o considera o a doua Ingrid Bergman și, tot sub contract, dispunea și de Louis Jourdan. Așa că, vrînd-nevrînd, a trebuit să-i folosesc, ceea ce a stîrbit mult din interesul filmului.

F.T.: Înțeleg că pînă la urmă cele mai bune personaje au fost cele de planul doi:

* Frumoasa doamnă Paradine (Alida Valli) este acuzată de ași fi ucis soțul orb. Un avocat, Keane (Gregory Peck), e însărcinat cu apărarea. Căsătoria lui cu o blondă foarte nostimă (Ann Todd) nu-l împiedică să se îndrăgostească de clienta sa care, evident, îl convinge că e nevinovată. Cu puțin timp înainte de deschiderea procesului, Keane află că doamna Paradine era amanta grăjdarului ei (Louis Jourdan). Procesul începe în condiții foarte grele pentru Keane, care este antipatizat de judecătorul Harnfield (Charles Laughton), ale cărui avansuri le respinsese doamna Keane. Grăjdarul, chemat la bară martoriilor și hărțuit de Keane, își acuză amanta, apoi se sinucide. Doamna Paradine mărturisește crima, dar dezvăluie, în fața tribunalului, că avocatul Keane este îndrăgostit de ea, și că ea îl disprețuiește profund. Keane părăsește tribunalul în plin proces. Cariera îi este distrusă, în schimb se împacă cu soția sa.

Truffaut:

Demult voiam să vă întreb, domnule Hitchcock, cum v-a venit ideia bombei atomice cu un an înaintea Hiroșimei?

judecătorul, interpretat de Charles Laughton, și soția sa, Ethel Barrymore... Cine ați fi vrut să joace în locul lui Jourdan?

A.H.: Robert Newton.

F.T.: A, dal Perfect... un tip mai din topor...

A.H.: Da, și cu degetele hrăpărește!...

Ingrid Bergman și bunicile

F.T.: Cum v-ați împăcat, fiindcă vorbim de actori, cu Ingrid Bergman?

A.H.: Excelent, ne certam tot timpul. Odată, pe cînd turnam „Sub zodia Capricornului” și experimentam planuri lungi, de 6 pînă la 10 minute, Ingrid Bergman și-a ieșit din fire. Dar cum mie nu-mi place să mă cert, am părăsit camera în timp ce ea era întoarsă cu spatele și vocifera. 20 de minute mai tîrziu, după ce am ajuns acasă, am primit un telefon în care mi s-a explicat că doamna Bergman a continuat să se certe cu mine și după ce-am plecat, fără să-și dea seama că rămăsese singura luptătoare de pe ring.

F.T.: Mi-aduc amînte că am vorbit cu ea, la Paris, despre acest film. Păstra o amintire de coșmar despre bucățile alea imense de decor ce se bălăbăneau prin aer, în calea ei, și tocmai cînd trebuia să joace marile scene. Era o tehnică nouă pe care ați experimentat-o, dar...

A.H.: Ei nu-i plăcea deloc noua mea metodă de lucru și cum detest discuțiile, încercam s-o potolesc: „Ingrid, nu-i decît un film!” Dar ea nu vroia să știe de nimic altceva decît de capodopere, și cine poate ști dinainte dacă un film va fi sau nu o capodoperă? Dacă

era mulțumită de vreun film, atunci spunea: „Ce-aș mai putea să fac după asta?” Nimic nu i se părea destul de grandios cu excepția „Ioanei d'Arc”. Iar mie mi se părea că tocmai „Ioana d'Arc” ar fi însemnat pentru ea cea mai mare tîmpenie. Ambiția aceea de a face ceva măreț și

apoi, dacă ai avut succes, ceva și mai măreț, mi se pare absolut infantilă. Parcă văd un băiețaș care-și tot umflă balonul pînă cînd acesta pleznește, lovindu-l peste față. Eu nu procedez niciodată așa. Eu îmi spun: „O să fac un filmuleț plăcut din acest „Psycho”, și niciodată nu-mi propun: „O să fac un film care să-mi aducă 15 milioane de dolari.” De aceea îi răspundeam lui Bergman: „După asta, n-ai decît să joci o secretară și poate că rolișorul tău o să dea naștere unui mare film despre o micuță secretară”. Dar ea nu știu, o ținea morțiș cu Ioana d'Arc. Ei bine, a făcut-o pe Ioana ei! Și azi ne mai certăm, pentru că, în ciuda frumuseții ei, pe motiv că e bătrînă, nu mai vrea să joace decît roluri de mamă. Mă întreb ce-o să facă la 82 de ani?...”

Cinematograful văzut de Truffaut

Filmul este mai ales viață

Sînt regizori care se laudă că nu merg niciodată la cinema. Eu mă duc tot timpul. Și sînt impregnat de filmele pe care le-am descoperit înainte de a deveni cineast, cînd le „recepționam” total. De pildă, „Cetățeanul Kane” de Orson Welles, pe care l-am văzut în iulie '46 la Paris, mi-a schimbat cursul vieții, după cum a însemnat și o schimbare a cursului istoriei filmului. De 30 de ani mă învîrt în jurul întrebării: e mai important filmul ca viața? E tot atît de inteligent să te întrebi: pe cine iubești mai mult, pe tata sau pe mama? Dar mă gîndesc la cinema atîtea ore pe zi, și de atîția ani, că nu mă pot împiedica să pun în balanță viața și filmele. Și să reproșez vieții de a nu fi atît de bine organizată, atît de interesantă, densă și intensă ca imaginile unui film.

În ceea ce privește viitorul meu de cineast, am doriința și voința de a progresa în sensul adevărului, plauzibilității și purității.



— Sperasem s-o obțin pe Greta Garbo. A trebuit să mă mulțumesc cu Alida Valli („Cazul Paradine“)

Hitchcock :

**Nu cred că Gregory Peck
ar putea vreodată să reprezinte
un avocat britanic,
pentru că un avocat britanic
este un om foarte bine educat**

F.T. : O duzină de bunicel

„Străinii din tren” și hora de la montaj

F.T. : Sintem în 1950 și vă aflați într-o situație deloc strălucită. Ați avut două căderi : „Sub zodia Capricornului” și „Marele alibi”. Dar redresarea va fi spectaculoasă și se va datora „Străinilor din tren”.

A.H. : „Străinii din tren” nu este un film care mi-a fost propus, ci o carte pe care am ales-o eu.

F.T. : Am citit-o, e bună, dar, într-adevăr, greu de ecranizat.

A.H. : Da, și nu numai asta. Dar niciodată nu m-am simțit

la mine acasă când am fost nevoit să colaborez cu un autor specializat, ca și mine, în mister și suspense.

F.T. : E vorba de Raymond Chandler, presupun?

A.H. : Da, și treaba n-a mers între noi. Stăteam lângă el, căutam o idee, și-i spuneam : „De ce n-am face așa?”, iar el îmi răspundea : „Păi, dacă știi singur atât de bine, ce mai ai nevoie de mine?”. N-a mers deloc, ce mai încolo, încoace. În general, la filmul ăsta am alergat cu limba scoasă să găsesc pe cineva să scrie dialogurile și nimeni nu vroia, fugeau ca de răie.

F.T. : Nici nu mă miră. Tocmai vroiam să vă spun



— Îi ziceam: „Ingrid, fii rezonabilă, nu-i decît un film“. Dar ea nu voia să ştie decît de capodopere

Truffaut: Cum v-aţi împăcat cu Ingrid Bergman?

Hitchcock: Excelent! Ne certam tot timpul

cît de prost mi se pare scenariul. Trebuie văzut filmul şi atît*. Cred că aceeaşi scriitură, dată pe mîna altui regizor, ar fi dus la o catastrofă. Aşa se explică poate şi de ce toţi cei care vor să facă „Hitchcock“ din diferite romane poliţiste, dau greş.

A.H.: Aşa este, pentru că principalul meu noroc e de a fi avut, ca să zic aşa, monopolul acestei forme de exprimare. Nimeni nu vrea să studieze aceste reguli.

F.T.: Care reguli?

A.H.: Reguliile suspensului. Selznick spunea că sînt singurul regizor în care are totală încredere să-i dea un film pe mînă. Şi totuşi, pe cînd lucram pentru el, se tot plîngea de mine; zicea că felul meu de a pune în scenă seamănă cu un rebus, un soi de joc de cuvinte încrucişate pe care nimeni nu-l poate dezlega. Şi, mă întreb, de ce? Probabil pentru că nu turnam decît fragmentele de film şi nimic altceva. Iar aceste bucăţele, nimeni, în afară de mine, nu le putea pune laolaltă, montajul nu putea fi altul decît cel pe care-l aveam eu în cap. Selznick provenea de la o altă şcoală, în care totul se acumulează şi abia după aceea începe hora de la montaj. Lucrînd aşa cum lucrez eu, eşti sigur că studioul nu mai poate să-ţi strice filmul. În felul acesta, am avut cîştig de cauză şi în conflictul cu „Suspiciune“, de care am vorbit.

F.T.: Acest lucru se vede foarte bine în toate filmele dumneavoastră. Se vede că fiecare plan a fost turnat într-un anume fel, sub un anume unghi, cu o durată precisă, cu excepţia, poate, a scenelor de la tribunale sau de la procese, adică, în general, a scenelor care presupun o figuraţie numeroasă...

A.H.: Da, acolo este inevitabil, nu poţi face altfel. Mi s-a întîmplat acest lucru, la „Străinii din tren“, în scena meciului de tenis: am filmat prea mult material şi cînd ai prea mult material la o scenă

nu mai poţi să-l mînuieşti tu singur, trebuie să-l dai monteurului ca să-l aleagă, şi apoi nu mai ştii ce s-a făcut cu restul. E cam riscant.

„Să prinzi hoţul“, dar să nu ai sex-appeal

F.T.: „Să prinzi hoţul“ v-a dat prilejul să turnaţi pentru prima dată toate exteriorurile unui film în Franţa. Ce părere aveţi despre acest film?

A.H.: O poveste cam oarecare.

F.T.: Gen Arsène Lupin... John Robie (Cary Grant), alias „Motanul“, este un fost gentleman-hoţ american, retras pe Coasta de Azur. O serie de furturi de bijuterii care-i poartă amprenta fac să cadă bănuielele asupra lui. Ca să se dezvinovătească şi să trăiască în pace, John Robie se apucă să ancheteze singur, demască faimosul „motan“ care de fapt era o pisică (Brigitte Auber) şi o întîlneşte pe femeia visurilor sale (Grace Kelly).

* Într-un tren, un tînar campion de tenis, Guy (Farley Granger), este acostat de un admirator, Bruno (Robert Walker). Bruno ştie totul despre viaţa lui Guy şi propune, din prietenie, să comită un schimb de omoruri. El, Bruno, o va suprima pe nevasta lui Guy (care nu vrea să divorţeze), şi-n schimb Guy îl va ucide pe tatăl lui Bruno, care nu-l lasă pe acesta să-şi facă mendecele. Guy refuză cu hotărîre, se desparte de Bruno, dar acesta îndeplineşte totuşi prima parte a planului său: o sugrumă pe odioasa soţie a lui Guy, într-un iarmaroc. Guy, interogat de poliţie şi neputînd produce un alibi verificabil, rămîne sub supraveghere, dar cu oarecare discreţie din cauza celebrităţii sale şi a poveştii lui de dragoste cu fata unui senator. Bruno nu întîrzie să-l înştiinţeze pe Guy că aşteaptă din partea acestuia să-i plătească poliţia. Guy se face că nu înţelege, dar atitudinea lui tulburată îl compromite din ce în ce mai mult în ochii poliţiei. Pînă la urmă, Bruno, nemulţumit de neexecutarea contractului tacit dintre ei, hotărăşte să-l compromită pe Guy, depunînd pe locul crimei o brichetă ce aparţine jucătorului de tenis. Acesta, după ce cîştigă un meci important, fuge de pe teren ca să-l prindă pe Bruno. Finalul ne arată moartea lui Bruno şi dezvinovăţirea lui Guy.

Hitchcock văzut de Truffaut

Un cineast accesibil

Dacă munca artistică a lui Hitchcock îmi pare completă, este pentru că văd în ea căutări și invenții în sensul concretului și în sensul abstractului, drame deseori intense și umor câteodată foarte fin. Opera sa este totodată comercială și experimentală, universală și confidențială. Hitchcock este unul din puținii cinești capabili să filmeze direct, fără a recurge la dialog explicativ, sentimente ca bănuiala, gelozia, dorința, invidia, și asta ne duce spre un paradox: cineastul cel mai accesibil oricărui public, prin simplitatea și claritatea muncii sale este, în același timp, acela care reușește să filmeze raporturile cele mai subtile dintre oameni.

A.H.: O poveste cam ne-serioasă. Tot ce pot să spun interesant în legătură cu acest film, este că am încercat să mă descotorosesc de tehnica colorului albastru de pe cerul scenelor de noapte. Urăsc cerul de un albastru înstelat și atunci am folosit un filtru verde, deși nu prea a fost corect; am obținut însă un albastru închis, un albastru de ardezie și un albastru cenușiu, exact ca în noaptea adevărată.

F.T.: Una din particularitățile acestui scenariu, construit ca multe altele pornind de la o confuzie de vinovăție, este că personajul negativ era o femeie.

A.H.: Brigitte Auber. Mi se arătase un film de Julien Duvivier, „Sub cerul Parisului” se chema, unde ea juca rolul unei tinere provinciale care nimerește la oraș. M-am oprit asupra ei pentru că mi se părea destul de robustă ca să escaladeze vilele

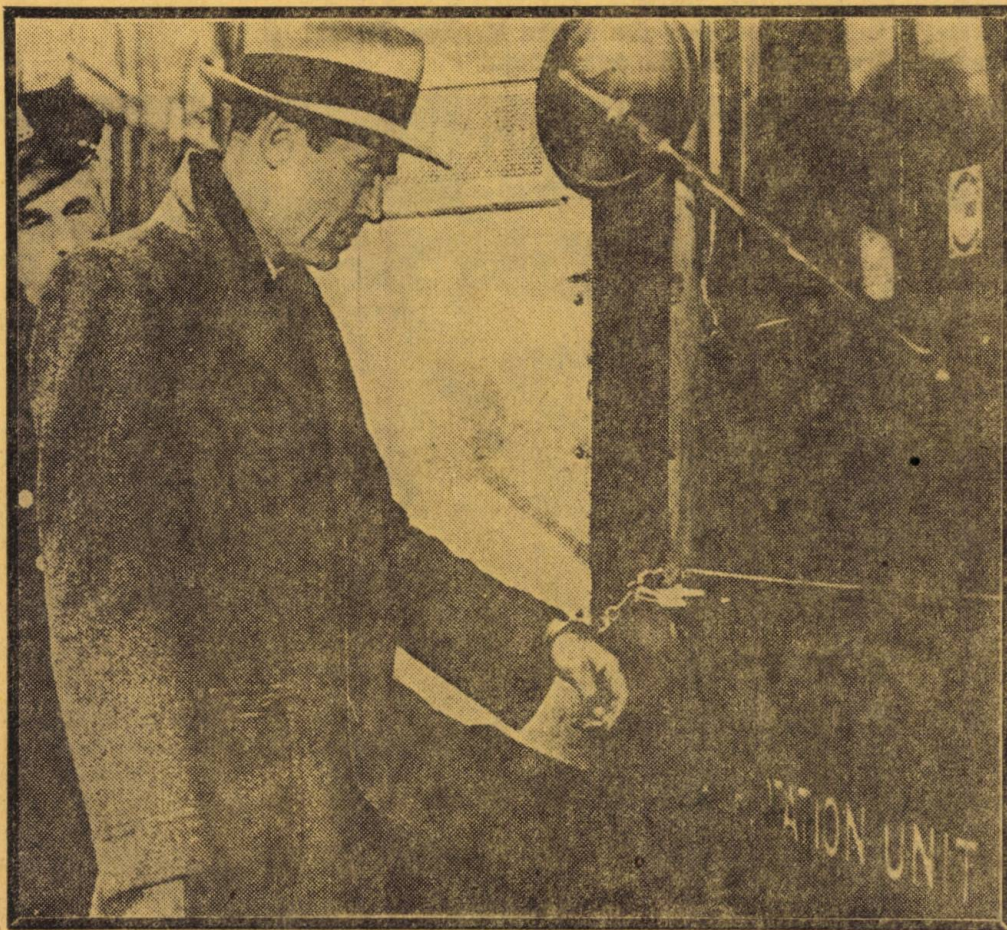
— Nu suport specialiștii în suspens și mister. Adică nu-i suport pe ceilalți.
(„Străinii din tren“)



Truffaut:

Regia pentru Hitchcock este un rebus, un joc de cuvinte încrucișate

- Mi-ar fi plăcut să vă apărați acest film.
- Nu pot. E prea prost (Hitch despre „Falsul vinovat“)



unde opera spargerile. Nici n-am știut că Brigitte Auber, între două filme, practica acrobația, așa încît n-am putut decît să mă bucur de această fericită coincidență.

F.T.: Nu știu de ce, dar mai cu seamă după „Să prinzi hoțul“, toți gazetarii v-au bombardat cu întrebări despre concepția dumneavoastră asupra eroinei de film. Ați declarat de mai multe ori că Grace Kelly vă interesa pen-

tru că la ea „vino-încoacele“ era „indirect“.

A.H.: Cînd vorbesc despre sex-apel și farmec pe ecran, să știți că nu uit niciodată că și aici suspensul este atothotăritor. Dacă farmecul personajului feminin este prea tipător și prea evident, dispare suspensul. Sărmana Marilyn Monroe își purta sex-apelul afișat pe figură, ca și Brigitte Bardot de altfel, și asta mie nu îmi prea convine în film. Face cam vulgar.

F.T.: Cu alte cuvinte, ți-neți neapărat să menajați un anumit paradox: multă rezervă aparentă și mult temperament în intimitate.

A.H.: Fără doar și poate.

F.T.: Înțeleg foarte bine punctul dumneavoastră de vedere, dar nu sînt sigur că și publicul împărtășește aceleași gusturi.

A.H.: S-ar putea să fie cum spuneți, dar nu uitați că după ce termin filmul, publicul e mulțumit.

„Vertigo“ și senzualitatea lui Kim Novak

F.T.: „Vertigo“ este inspirat după un roman de Boileau-Narcejac, intitulat „Înviat din morți“, care a fost scris special pentru ca dumneavoastră să faceți un film.

A.H.: Bine, dar era deja o carte cînd au fost cumpărate drepturile pentru mine.

F.T.: Da, dar cartea a fost scrisă special pentru dumneavoastră.

A.H.: Credeți? Și dacă n-aș fi cumpărat-o?

F.T.: Ar fi fost cumpărată în Franța, din cauza succesului romanului anterior, „Diabolicele“. Boileau și Narcejac au scris patru sau cinci romane pe același principiu al construcției dramatice și cînd au aflat că vă interesați de „Diabolicele“, s-au pus pe treabă și au scris „Înviat din morți“, pe care Paramount l-a cumpărat imediat pentru dumneavoastră. Ce v-a interesat îndeosebi la această carte?

A.H.: Faptul că eroul principal făcea niște eforturi atît de extraordinare ca să recreeze o femeie, pornind de la imaginea unei moarte. După cum știți, povestea e formată din două părți. Prima parte ține pînă la moartea Madeleinei, pînă la căderea ei de pe clopotniță, iar partea a doua începe atunci cînd eroul o

* Scottie (James Stewart), fost-inspector de poliție, dat afară din pricina că suferea veșnic de amețeli, este însărcinat de către unul dintre prietenii săi să-l supravegheze pe frumoasa soție, Madeleine (Kim Novak), al cărei comportament ciudat părea s-o împingă spre sinucidere. Scottie supraveghează femeia, o urmărește, o salvează de la un înec voluntar, se îndrăgostește de ea, dar nu izbutește, din cauza amețelilor de care suferă, s-o împiedice să se arunce de la înălțimea unei clopotnițe. Simțindu-se răspunzător de moartea sa, el cade pradă unei depresii nervoase, apoi își revine la viața normală pînă la ziua în care întâlnește întîmplător pe stradă o femeie care seamănă cu Madeleine. Fata pretinde să se numească Judy, dar noi aflăm că, de fapt, ea este Madeleine. Și că nu era soția, ci amanta prietenului lui Scottie, și că soția legitimă a prietenului a fost precipitată în gol de la înălțimea clopotniței. Amanții diabolici montaseră toată această afacere ca să omoreze soția încomodă, speculînd infirmitatea lui Scottie, cei doi știind foarte bine că, din cauza bolii, el nu o va putea urmări pe Madeleine pînă sus, în clopotniță. Cînd, în sfîrșit, Scottie înțelege, că Judy este Madeleine, o țirăște cu forța. În clopotniță, își stăpînește amețeaua, o privește pe tinăra femeie terorizată cîzînd în gol, mai mult de surpriză decît împinsă de el, și apoi pleacă, dacă nu fericit, măcar eliberat.

întâlnește pe Judy, cea care seamănă cu Madeleine. În carte, la începutul celei de a doua părți, eroul o întâlnește pe Judy și o obligă să semene din ce în ce mai mult cu Madeleine; abia către sfârșit aflăm, împreună cu el că, de fapt, este vorba de aceeași femeie. Adică, ni se oferă o surpriză finală. În film, eu am procedat altfel. Când începe partea a doua, când Stewart o întâlnește pe Kim Novak, eu am

care-i spune o poveste. Când mama se oprește din povestit, copilul întreabă, de fiecare dată, invariabil: „Mamă, și ce s-a mai întâmplat după asta?” Și atunci, mi s-a părut că în partea a doua a romanului lui Boileau și Narcejac totul se petrece ca și cum nimic nu s-ar mai întâmpla după asta... Iată-ne, ajunși din nou la alternativa noastră obișnuită: suspense sau surpriză.

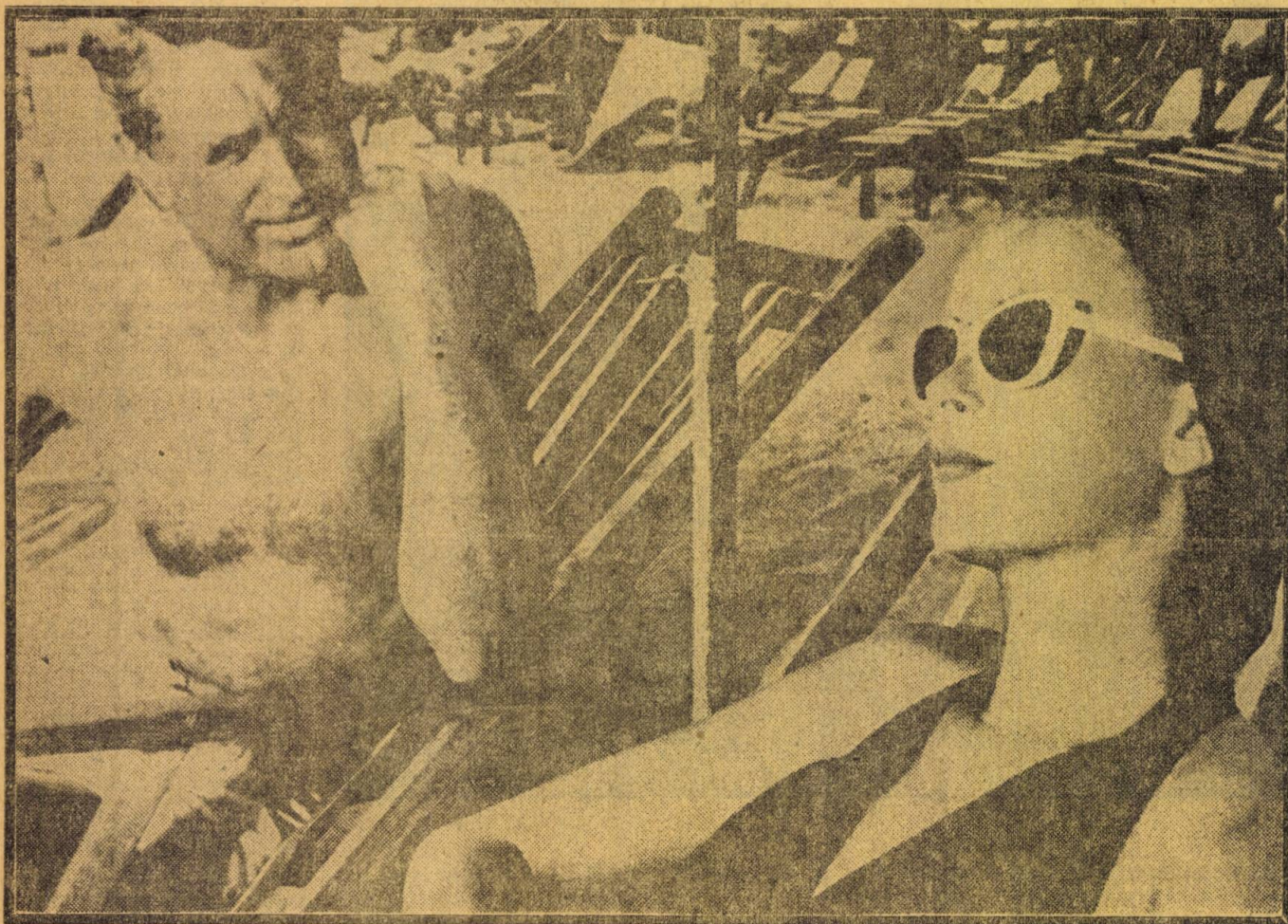
Truffaut:

Ce părere aveți despre filmul dvs. „Să prinzi hoțul“?

Hitchcock:

Un film prost.

— Detest femeile vulgare. Îmi pare rău pentru Marilyn Monroe și Brigitte Bardot! (Grace Kelly în „Să prinzi hoțul“)



hotărât să dezvălui imediat adevărul, dar numai pentru spectatori: Judy nu este o fată care seamănă cu Madeleine, este chiar Madeleine. Toți din jurul meu erau împotriva acestei schimbări, spuneau că se pierde misterul și se strică finalul. Dar eu îmi închipuiam că sînt un băiețel așezat pe genunchii mamei,

F.T.: Am impresia că îndrăgiți acest film. Mă înșel cumva?

A.H.: Mă deranjează inadverența aceea din poveste. Bărbatul, soțul, care aruncă trupul femeii de la înălțimea clopotniței: de unde putea ști el că James Stewart n-o să urce scara? Pentru că avea ameteți? Să fim serioși, ce

garanții avea el că Stewart nu va uita de boală în acele momente de tensiune?

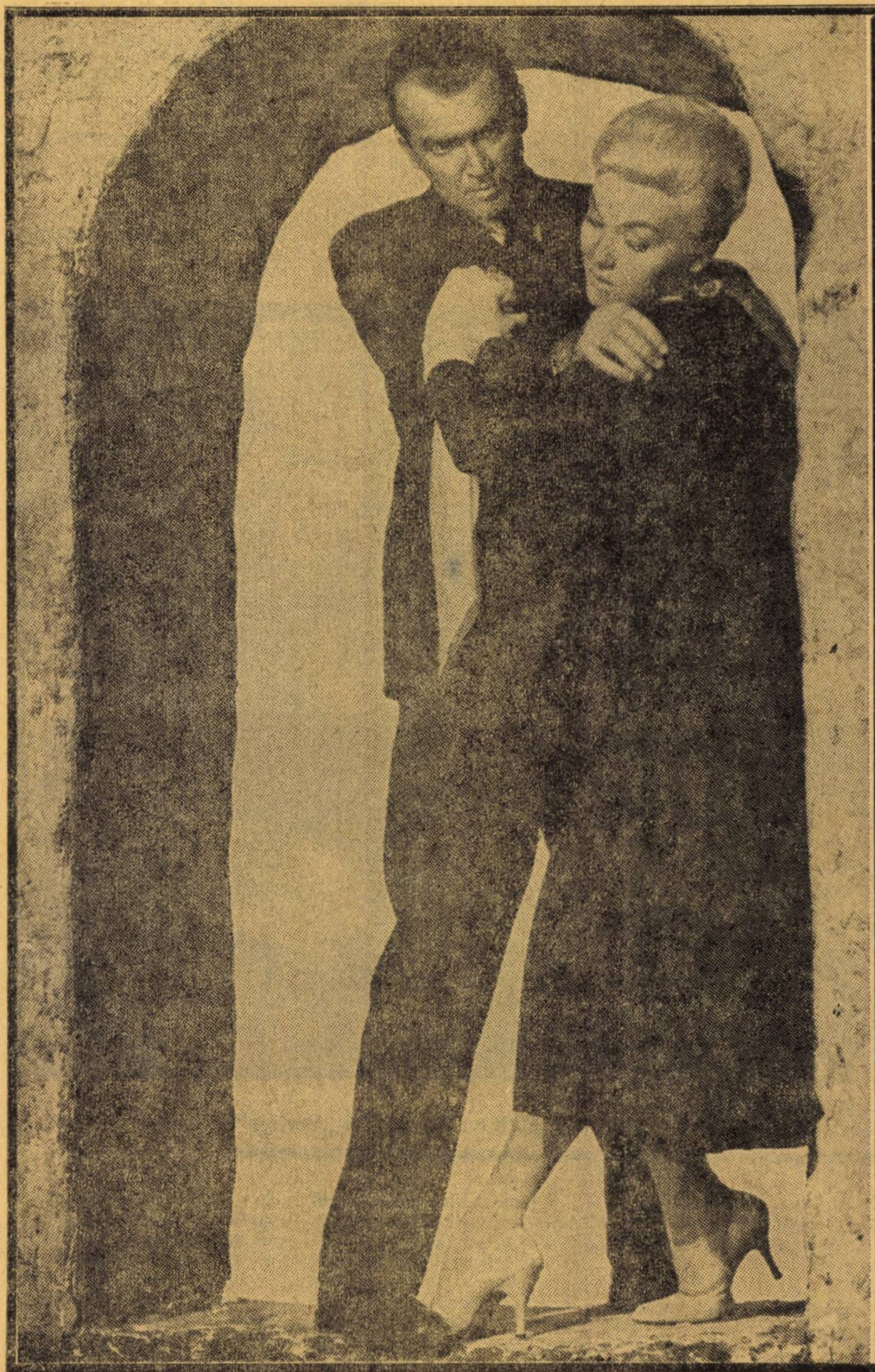
F.T.: Așa este, dar cred că v-ați obișnuit pînă la urmă cu acest postulat... Filmul nu a fost un succes, dar nici o cădere.

A.H.: Și-a acoperit doar cheltuielile.

F.T.: Asta înseamnă că dumneavoastră îl considerați un eșec?

A.H.: Cam așa.

F.T.: Știu că în foarte multe interviuri v-ați plîns de Kim Novak, pe care eu o găsesc, totuși, desăvîrșită în acest film. Corespunde perfect rolului, mai ales în ceea



— Cartea asta a fost scrisă special pentru dumneavoastră.
— Foarte rău. Dacă n-o cumpăram? („Vertigo“)

ce trebuia să aibă el ca pasi-vitate și bestialitate.

A.H.: Domnișoara Novak a venit pe platou cu capul înțesat de idei pe care, din nefericire, eu nu le puteam împărtăși. Pe cât pot, încerc să nu contrazic niciodată un actor în timpul filmărilor, ca să nu amestec în poveștile noastre toată echipa de electri-cieni. De aceea m-am dus în cabina domnișoarei Novak și am încercat să-i explic cum trebuie să se comporte în acest rol și ce trebuie să poarte: de luni de zile am gândit acest personaj, de la pantofi pînă la coafură. Am încercat s-o fac să înțeleagă că trama filmului mă interesa mult mai puțin decît efectul final, vizual, al acto-rului pe ecran.

F.T.: Toate aceste greutăți prealabile vă fac să fiți nedrept cu rezultatul, căci, vă asigur, toți cei care admiră filmul „Vertigo“ o admiră și pe Kim Novak. Nu ai oca-zia în fiecare zi să întâlnești pe ecran o actriță americană atît de senzuală.

A.H.: Probabil că așa este, dar de atunci Kim Novak n-a avut decît o grijă: să se laude cu această senzualitate.

„La Nord prin Nord-Vest” și gustul absurdului

F.T.: Am avut de mai multe ori ocazia, în discuția noastră, să ne referim la „La Nord prin Nord-Vest” și ați acceptat ideea că acest film reprezintă, întrucîtva, rezumatul întregii dumneavoastră opere ame-ricane, așa cum filmul „Cele 39 de trepte” este chinte-sența operei dumneavoastră engleze. Este cam dificil să rezumăm filmele dumnea-voastră de aventuri, e aproape imposibil...*

A.H.: Asta da! Dar să vă povestesc un incident amu-

* Iată deci, în loc de rezumatul acțiunii filmului „La Nord prin Nord-Vest”, principiul scenariului: Un serviciu american de contraspionaj este nevoit să nascocască un agent care nu există. Acest agent are o identitate, Kaplan, un apartament la hotel, haine și tot ce-i trebuie, dar nu are o existență concretă. Cînd, din întîmplare și din greșeală, ziaristul Cary Grant este identificat de către spioni cu acel Kaplan pe care ei îl caută, el nu izbuteste să se justifice nici față de ei și nici față de poliție, drept care va trece printr-o sumedenie de aventuri care mai de care mai periculoasă și mai amuzantă, înainte de a-și afla liniștea și fericirea alături de Eve Marie-Saint, un închinător agent dublu.

Truffaut:

**Considerați filmul dvs., „Vertigo“,
un eșec?**

Hitchcock:

Cam așa...

A.H.: Doamne Dumnezeu! De ce aș face așa ceva?

F.T.: Din două motive: fie pentru a permite publicului să se odihnească între două momente de tensiune, fie pentru a rezuma puțin situația spectatorilor care n-au putut să vadă filmul de la început.

A.H.: A, înțeleg. Ce spuneți este valabil pentru al doilea motiv, și acest truca fost inventat de Griffith.

după ce Cary Grant își termină povestea, șeful contraspijonajului îi dezvăluie celălalt aspect al misterului și-i explică de ce poliția nu-l poate ajuta.

F.T.: Am impresia că există foarte multe trucaje în „La Nord prin Nord Vest“, trucaje invizibile, machete, decorațiuni false...

A.H.: Tot ce se petrece în clădirea Națiunilor Unite a fost reconstituit în studio,



— O actriță foarte atrăgătoare, nu-i așa?

— Da. Dar asta n-are nici o importanță (Kim Novak în „Vertigo“)

zant în legătură cu „La Nord prin Nord-Vest“; în prima parte a filmului, o groază de lucruri, care mai de care mai năstrușnice, i se întâmplă personajului principal, totul într-un ritm amestecat, încât acesta nu mai înțelege absolut nimic. Într-o zi, Cary Grant vine la mine și-mi spune: „Cred că e un scenariu anapoda, am turnat mai mult de o treime din film, mi s-au întâmplat fel de fel de lucruri și eu tot

n-am ajuns să înțeleg ceva din filmul ăsta“.

F.T.: Adică nu înțelegea scenariul?

A.H.: Exact și fără să-și dea seama o spunea folosind o frază din dialog!

F.T.: Apropo, tocmai vroiam să vă întreb dacă vi se întâmplă uneori să plasați o scenă de dialog cu totul inutilă, convins chiar că nimeni nu o va asculta.

F.T.: În „La Nord prin Nord-Vest“, echivalentul acestui rezumat este plasat în a doua treime a filmului, în scena de la aeroport, în care Cary Grant îi povestește lui Leo G. Carroll, șeful contraspijonajului, tot ce i s-a întâmplat, de la începutul filmului până aici.

A.H.: Exact, și această scenă are două funcțiuni: mai întâi, ea clarifică și rezumă acțiunea pentru public și apoi,

cu multă grijă. Dag Hammarskjöld interzisese categoric să se folosească clădirea Națiunilor Unite în filmele de ficțiune. Totuși noi ne-am instalat în fața clădirii și în timp ce gardienii ne supravegheau materialul, am filmat un plan cu camera ascunsă: Cary Grant pătrunzând în imobil. Ni se refuzase, deasemenea, autorizația de a face fotografii sau planuri fără actori, ceea ce ne-ar fi

permis, apoi să filmăm cu retroproiecție. Atunci am ascuns un aparat în spatele unui camion și am tras cât am putut. După care, am luat un fotograf de braț, am intrat cu el la Națiunile Unite și m-am plimbat ca un simplu vizitator, indicându-i ce să fotografieze. Aceste fotografii în culori mi-au permis să reconstitui decorurile în studio. Autenticitatea decorurilor, a a mobilelor mă preocupă în mod deosebit și când nu pot filma pe viu, cer să mi se stabilească o documentare fotografică foarte completă. Pe vremea când pregăteam „Vertigo”, în care James Stewart joacă rolul unui detectiv la pensie, am trimis un fotograf la San Francisco, spunându-i: „Te duci și cauți cât mai mulți detectivi retrași din activitate,

de preferință unii mai instruiți, care au un colegiu la bază, și încerci să le fotografiezi apartamentele”.

F.T.: Aș vrea să vorbim puțin de scena aceea (revin la „La Nord prin Nord-Vest”) extraordinară, în care Cary Grant e singur în deșert. O scenă mută, care durează 7 minute și este un tur de forță! Cred că o veche tradiție ar fi cerut ca, în asemenea cazuri, să fie folosit un montaj accelerat, o succesiune de planuri din ce în ce mai scurte. În vreme ce, aici, toate planurile sînt egale în durata lor.

A.H.: Da, dar în acest caz nu era vorba să mînuim timpul, ci spațiul. Durata planurilor este menită să indice diferențele distanțe pe care Cary Grant trebuie să le parcurgă ca să se apere, și mai ales să

demonstreze că, de fapt, el nu are cum să se apere. O scenă de acest tip nu poate fi în întregime subiectivă, căci, în cazul acesta, ea ar trebui să se desfășoare prea repede. A fost nevoie să arătăm sosirea avionului — chiar înainte ca Cary Grant să-l zărească — tocmai pentru că, dacă planul e prea rapid, avionul nu rămîne destul timp în cadru, iar spectatorul nu apucă să-și dea seama despre ceea ce se petrece. Sînt momente cînd trebuie să oprești timpul și să dilată durata.

F.T.: Seducătoare în această scenă este tocmai gratuitatea ei. Este o scenă golită de orice verosimil și de orice semnificație; cinematograful, practicat în felul acesta, devine cu adevărat o artă abstractă,

ca și muzica. Iar această gratuitate, care nu o dată vi se reproșează, constituie tocmai interesul și forța acestel scene. De altfel dialogul este clar în acest sens, cînd țărănul, înaintea de a se urca în autobuz, îi spune lui Cary Grant, referindu-se la avionul care apare în zare: „la te uită! Un avion care dezinfectează unde nu-i nimic de dezinfectat...”

A.H.: Adevărul este că am acest gust al absurdului și-l practic cu sfințenie.

F.T.: O idee ca aceasta, cu avionul în deșert, nu putea să se nască în capul unui scenarist, pentru că ea nu avea nimic de-a face cu acțiunea. Este o idee pură de regizor.



— Într-o zi, Cary Grant vine la mine și îmi spune: „Cred că e un scenariu anapoda...” („La Nord prin Nord-Vest“)

F.T.: Domnule Hitchcock, mi-ați mărturisit azi dimineață că răscolirea atitor amintiri în aceste ultime zile v-a tulburat și v-a neliniștit somnul. Aș vrea să vă întreb ceva: Visati mult?

„Nu am niciodată visuri erotice!”

A.H.: Nu mult... uneori... și visuri foarte rezonabile. Într-unul din ele, se făcea că mă aflu pe Bulevardul Amurgului* și că așteptam un taxi galben (Yellow cab) ca să mă duc să mănânc. Nu exista nici un fel de taxi galben, pentru că toate mașinile care treceau pe lângă mine erau din 1916. Și atunci mi-am zis: „E inutil să-mi pierd vremea pe aici așteptând un taxi

* Sunset Boulevard, la Hollywood

Hitchcock:

Știu că, pentru unii critici, toate filmele mele seamănă între ele, dar pentru mine, fiecare din ele este un lucru absolut nou

galben, de vreme ce sînt pe cale să visez un vis din 1916”. După care, m-am dus la restaurant.

F.T.: Spuneți drept, e un vis sau un gag?

A.H.: Nu, nu e un gag, e chiar un vis.

F.T.: Un vis de epocă! Sînteți de acord că există un

aspect oniric aproape în toate filmele dumneavoastră?

A.H.: Ce numiți dumneavoastră oniric, eu numesc visuri de zi.

F.T.: Poate că o faceți aproape inconștient. Filmînd mereu omul singur, înconjurat de lucruri ostile, chiar fără să vreți, ajungeți automat

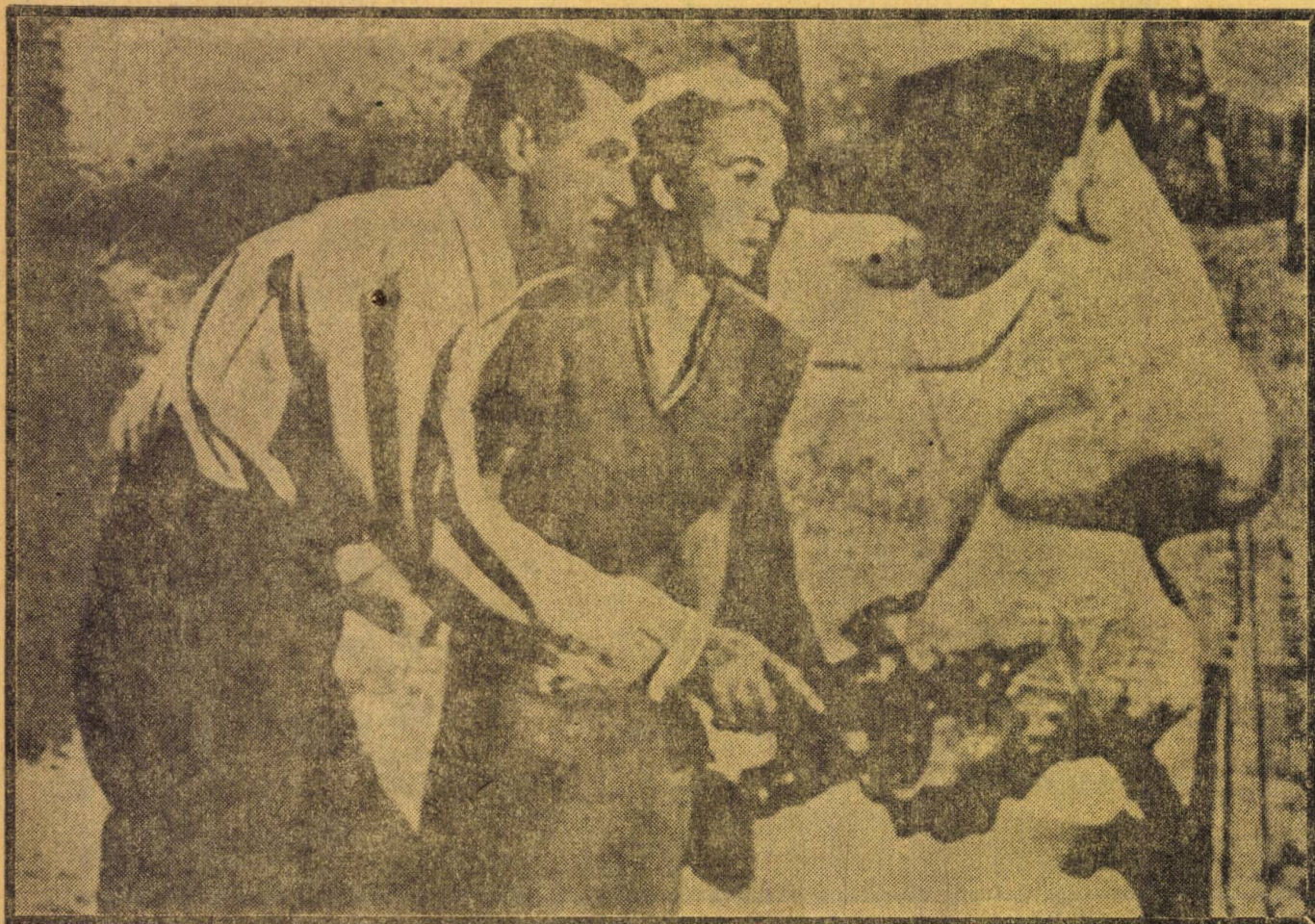
pe tărîmul visului, care de cele mai multe ori este cel al singurătății și al pericolelor.

A.H.: Probabil că este vorba de mine, cel dinlăuntrul meu.

F.T.: Cu siguranță, pentru că logica filmelor dumneavoastră — care, după cum am văzut, nu este întotdeauna pe placul criticilor — este, întrucîtva, o logică a visului. Filme ca „Străinii din tren” sau „La Nord prin Nord-Vest” ce sînt altceva decît succesiuni de ciudățenii, ca într-un coșmar?

A.H.: Poate că totul mi se trage din faptul că nu mă simt niciodată în apele mele cînd am de-a face cu un subiect mediocru, banal.

F.T.: Desigur. Nici nu-mi pot imagina un film de Hitchcock în care să nu intervină moartea. Și sînt convins că



— Practicați absurdul gratuit?

— Nu. Practic absurdul cu logică („La Nord prin Nord-Vest“)

A.H.: Asta da! Eu sunt foarte fricos. Mă strădui cât pot să evit greutățile și complicațiile. Îmi place ca în jurul meu totul să fie limpede, fără nori, de un calm desăvârșit. O masă de lucru foarte ordonată îmi procură un soi de pace interioară. După ce fac baie, nu plec pînă nu pun toate obiectele la locul lor, ca să nu mai rămînă nici o urmă a trecerii mele pe acolo. Acest sentiment al ordinii merge mină în mină, la mine, cu respingerea totală a oricărei complicații.

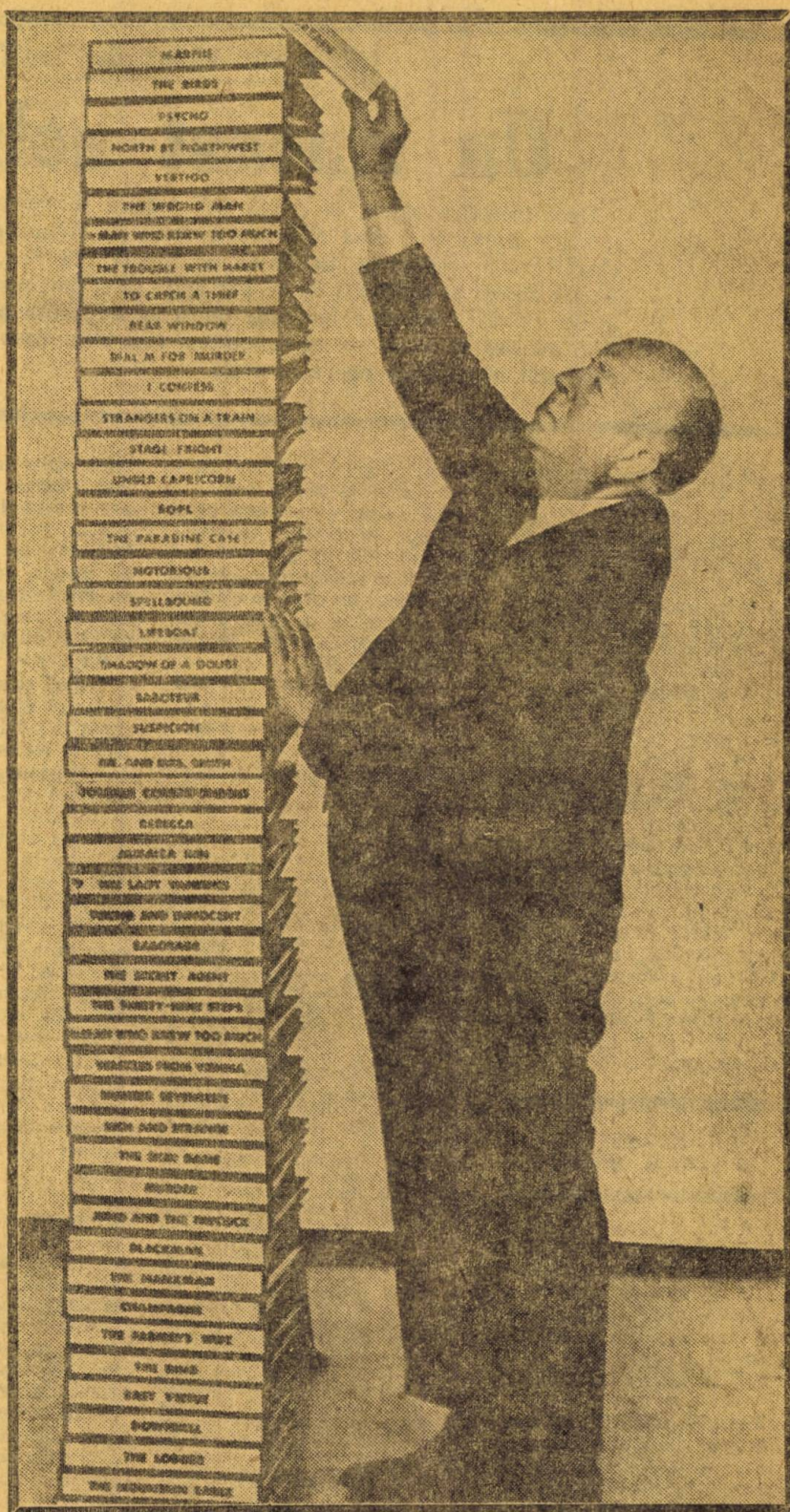
F.T.: De aceea vă luați toate precauțiile. Eventualele dificultăți de regie, dumneavoastră le rezolvați înainte de filmare, datorită deseneilor. Desenându-vă fiecare scenă, vă evitați plictiselile și deceptiile. Jacques Becker spunea despre dumneavoastră: „Alfred Hitchcock este poate singurul regizor din lume care nu are nici o surpriză în clipa proiectiei”.

A. H.: Aşa este şi, de altfel, visul meu dintotdeauna a fost să nu mă duc la proiectii! Dar, aproape de visuri, să vă povestesc ceva: A fost odată un scenariist căruia ideile bune nu-i veneau decât în totu nopţii, dar când se desţerta, dimineaţa, constata că le-a uitat cu desăvîrşire. Disperat, şi-a zis: „O să-mi pun o foaie de hîrtie şi un creion lîngă pat şi cînd o să-mi vină ideea, o să mă reped s-o astern pe hîrtie.“ Drept care, individul se culcă şi, evident, în mijlocul nopţii se trezeşte cu o idee formidabilă. O scrie repede şi adoarme fericit. A doua zi dimineaţa, se trezeşte şi începe prin a uita că şi-a scris ideea. În timp ce se rădea şi-l aduce aminte: „La naiba! Iar am avut o idee colosală în noaptea asta şi iar am uitat-o! E îngrozitor!... A, ba nu, n-am uitat-o! Mi-am notat-o undeva!“ Se repede în dormitor, culege hîrtia de lîngă pat şi citeşte: „Un băiat iubea o fată.“

F.T.: E foarte amuzant...

A.H.: E un mare adevăr, în povestea asta, pentru că ideile dare ni se par formidabile când ne trezim în toiul nopții, se dovedesc, cel mai adeseori, a fi lamentabile la lumina zilei.

F.T.: Nu prea am impresia
că o discuție despre visuri



— Nu! Visez puțin și ce visez e foarte rezonabil

Hitchcock văzut de Truffaut

Un cineast neliniștit

Dacă acceptăm ideea, în epoca lui Ingmar Bergman, că cinematograful nu-l inferior literaturii, cred că-l putem clasa pe Hitchcock — dar de ce oare să-l clasăm? — în categoria artiștilor neliniștiți, ca Poe, Dostoievski sau Kafka. Acești artiști ai neliniștii nu ne pot ajuta să trăim, pentru că a trăi le este lor înșile dificil; misiunea lor este de a ne împărtăși problemele și obsesiile lor. Prin asta ei ne ajută să ne cunoaștem mai bine, ceea ce constituie un țel fundamental al oricărei opere de artă.

În legătură cu filmele dumneavoastră, v-ar interesa din cale afară...

A.H.: Un lucru e sigur: nu am niciodată visuri erotice!

F.T.: Și totuși dragostea, ca și erotismul, ocupă un loc important în munca dumneavoastră. Chiar așa! Îmi dau seama că nu prea am vorbit despre dragostea din filmele dumneavoastră. Începând cu „Notorious”, ați fost considerat, nu numai ca un specialist al suspensului, dar și ca un specialist al dragostei fizice în cinematograful.

A.H.: Este adevărat că a existat un aspect fizic în scenele de amor din „Notorious” și vă gândiți probabil la acel sărut foarte lung între Ingrid Bergman și Cary Grant...

F.T.: Da. Și-mi aduc aminte ce se spune de atunci încoace despre această scenă: „Cel mai lung sărut din istoria cinematografului...”

„Psycho” și tehnica groazei

F.T.: Înainte de a discuta despre „Psycho”, aș vrea să vă întreb dacă aveți vreo teorie în legătură cu prima scenă în filmele dumneavoastră. Uneori, începeți cu o acțiune violentă, alteleori, doar cu o simplă indicare a locului unde ne aflăm...

A.H.: Depinde de ceea ce urmăresc. Începutul din „Păsările” este descrierea vieții normale, obișnuite, plăcute, din San Francisco. Uneori indic printr-un simplu titlu locul unde mă aflu, dar acest lucru nu prea-mi convine, pentru că găsesc că este o soluție prea facilă. În fond, nu-i nimic mai ușor decât să

„vinzi” Parisul, arătând Turnul Eiffel în planul doi.

F.T.: Dacă nu e vorba de o acțiune violentă, dumneavoastră folosiți aproape întotdeauna același principiu de expunere: un oraș, o clădire din acel oraș, o cameră din acea clădire... așa începe „Psycho”.

A.H.: La începutul filmului „Psycho”, am simțit nevoia să scriu pe ecran numele orașului Phoenix, apoi ziua și ora când începea acțiunea și toate

• O tină femeie, Marion (Janet Leigh), care este amanta lui Sam (John Gavin), fuge din orașul Phoenix, cu mașina, într-un moment de răătăclire, luind cu ea 40 mii dolari pe care patronul ei o însărcinase să-i depună la bancă. Noaptea, Marion se oprește la un motel mai puțin frecventat. Tinărul proprietar al motelului, Norman Bates (Anthony Perkins), îi face confidențe: el trăiește împreună cu bătina sa mamă pe care o adoră, deși aceasta se poartă cu el foarte urit. Înainte de a se culca, Marion intră în baie ca să facă un duș, dinodată, apare bătina doamnă care o ucide și apoi dispare. Sosește Norman, urlând: „Mamă, o doamnă dumnezeule! Mamă, singe... singe!” El privește măcușul din baie și pare distrus. Dar, apoi, își revine și începe, cu multă scrupulozitate, să curețe locul: spală baia, șterge urmele crimei, transportă trupul lui Marion, bagajele, hainele (ca și banii) în port-bagajul mașinii lui Marion. În sfârșit, se descotorosește și de mașină, scufundând-o într-un lac mociros. Marion, dată dispărută, începe să fie căutată de sora ei Lella (Vera Miles), de Sam și de un detectiv al agenției de asigurări, Arbogast (Martin Balsam). Însărcinat să recupereze banii, Arbogast ajunge la motel, unde Norman, în loc să se comporte normal, se fisticșeste, nu poate să răspundă la întrebări și refuză cu hotărâre să-l lase pe Arbogast să vorbească cu mama sa. Arbogast se duce să telefoneze lui Sam și Lellei, dar se întoarce, pe furie, la motel, hotărât s-o întâlnească pe bătina doamnă. Urcă la primul etaj și acolo, pe palier, este înjunghiat. A treia parte a filmului ne arată cum Lella și Sam află de la șerif că mama lui Norman Bates e moartă și înmormintată de zece ani. Demascat, Norman își pierde perucă: în el coexistau două personalități, a lui proprie și a mamei sale moarte.

astea pentru a ajunge la acest fapt, foarte important: era ora 3 fără 17 minute după amiaza, singurul moment când biata Marion se putea întâlni, pe ascuns, cu Sam, amantul ei. Precizarea orei sugerează că ea se lăpsea de masa de prânz ca să-și poată vedea iubitul.

F.T.: Am citit romanul „Psycho” și am ajuns la concluzia că este trucat de la un capăt la celălalt. De pildă, se descrie frecvent câte o scenă cam în genul acesta: „Norman se așază alături de mama sa și începură să vorbească.” Pe mine acest soi de convenție în povestire mă șochează. Filmul este mult mai loial. Ce v-a plăcut în carte?

A.H.: Cred că singurul lucru care mi-a plăcut și m-a convins să fac filmul a fost ciudătenia asasinatului sub duș. Nu mai întâlnisem așa ceva și asta m-a interesat.

F.T.: Cred că romanul s-a inspirat dintr-un fapt divers.

A.H.: Da, povestea unui tip care ținuse ascuns cadavrul mamei lui multă vreme în casă.

F.T.: Există în „Psycho” un întreg arsenal al groazei pe care de obicei dumneavoastră îl evitați. Un aspect fantomatic, o ambianță misterioasă, o casă foarte veche...

A.H.: Cred că ambianța misterioasă e, într-o oarecare măsură, accidentală. În California de nord, de pildă, există multe asemenea case izolate care seamănă cu casa din „Psycho”. Noi numim asta un „gotic californian” și cum de multe ori aceste case sînt foarte urite, li se mai spune și: „Turtă dulce californiană”. Eu n-am început lucrul cu intenția de-a face un film de groază, vroiam doar să fiu autentic. Or, măcar din acest

punct de vedere, cred că am reușit să fiu autentic: casa este reproducerea exactă a unei case reale și motelul așijderea.

F.T.: Mi se pare ciudat că în „Psycho” nu există nici un personaj simpatic, cu care spectatorul s-ar putea identifica.

A.H.: Nici nu era necesar. Totuși, cred că am izbutit să provoc mila publicului, cel puțin în momentul uciderii lui Janet Leigh. Construcția acestui film este foarte interesantă și eu o consider cea mai pasionantă experiență a mea în legătură cu priza la public. Cu „Psycho”, eu am încercat să-mi dirijez spectatori, ca și cum aș fi cîntat la orgă.

„Păsările” și bomba atomică

F.T.: Cum ați dat de urma nuvelei lui Daphné du Maurier, „Păsările”?

A.H.: Am citit-o într-o culegere de povestiri intitulată „Alfred Hitchcock prezintă”. Mai târziu am aflat că s-a încercat o adaptare a „Păsărilor” pentru radio și pentru televiziune, dar fără succes.

F.T.: Înainte de a vă hotărî la acest film, ați încercat să vă asigurați că veți putea rezolva toate problemele tehnice legate de atacul păsărilor?

A.H.: Da de unde! Nici nu m-am gândit. Am citit nuvela și mi-am zis: „Iată o trăznaie care-mi place și o să fac un film din ea”. N-aș fi pornit la treabă dacă ar fi fost vorba de vulturi sau de păsări de pradă. Mi-a plăcut însă că aveam de-a face cu păsări obișnuite, foarte Paș-nice.

F.T.: După ce ne-ai arătat cum sînt în stare, drăguțele păsărele, să scoată ochii oamenilor, ar trebui să nascociți o poveste cu niște flori, al căror parfum să poată otrăvi o omenire...!

A.H.: Ași Mi-ar place o poveste cu niște flori care mănîncă oameni.

F.T.: Începînd cu 1954, de cîte ori se vorbește de sfîrșitul lumii, toată lumea se gîndește, evident, la bomba atomică. A fost o idee neașteptată de a înlocui această bombă cu mii de păsări...

A.H.: Iată de ce scepticismul este reprezentat în film de personajul bătrînei

Hitchcock:

Cu „Psycho“ am încercat să-mi dirijez spectatorii ca și cum aș fi cîntat la orgă

ornitolog. Ea este o conservatoare și nu-și poate imagina că din partea păsărilor ar putea veni o catastrofă.

F.T.: Ați avut dreptate să nu motivați agresiunea păsări-

lor. Filmul rămîne, în acest fel, o speculație, o fantezie.

A.H.: Așa l-am și gîndit.

F.T.: Cred că ideea cu păsările, care atacă oamenii la țară, i-a fost inspirată lui

de Maerler de evenimente reale.

A.H.: Da, așa ceva se în-
tîmplă din cînd în cînd și se
datorează unei boli, un fel de
turbare, care apare la păsări.
Dar ar fi fost prea îngrozitor
să explic asta în film, nu cre-
deți?

F.T.: Prea îngrozitor, în-
tr-adevăr. Și mult mai puțin
nostim!*

* Melanie Daniel (Tippi Hedren),
o tînără femeie cam snoabă din înalta
societate a San Francisco-ului se duce
la Bodega Bay ca să cumpere două
„încîntătoare păsărele” pe care să le
dăruiască unei fete pe care n-o
cunoaște, dar care are un frate, Mitch

- Nu există nici un personaj simpatic în acest film?
- Nici nu era nevoie să existe vreunul (Tony Perkins în „Psycho“)



A.H.: În timp ce turnam la Bodega Bay, am citit într-un ziar din San Francisco ceva în legătură cu niște corbi care au atacat o turmă de miei, undeva, pe aproape de locul unde filmam. Am întâlnit chiar și un țăran care mi-a explicat cum se năpustiseră corbii să ucidă miei scoțându-le ochii, și asta mi-a inspirat moartea fermierului, cel cu ochii scoși, dacă vă mai amintiți.

F.T.: În acest gen de filme pe care-l practicați dumneavoastră, riscați multă ingratitudine, pentru că oamenii, deși le privesc cu plăcere, sînt tentați să demonstreze că nu pot fi duși de nas și atunci merg pînă acolo încît se supără de propria lor plăcere, criticînd filmul.

A.H.: Da, știu eu cum vine asta: se duc la cinema, se așează în scaun și spun: „Arată-mi”. Apoi, vor să anticipeze: „Știu ce-o să se întîmple”. Iar eu sînt obligat să ridic mînușă: „A, da, știi? Ei bine, o să vedem”. În „Păsările” am făcut în așa fel încît publicul să nu poată ghici niciodată care va fi scena următoare.

F.T.: Acțiunea filmului este construită astfel încît să respecte cele trei unități ale tragediei clasice: unitatea de loc, de timp și de acțiune. Întreaga tramă a filmului se petrece la Bodega Bay, în două zile, iar păsările sînt din ce în ce mai numeroase și din ce în ce mai rele. Presupun că a fost un scenariu destul de greu de scris.

A.H.: Aș vrea să vă explic ce-am simțit cînd am făcut acest

(Rod Taylor), foarte seducător. De cînd sosește la Mitch, Melanie este rănită la frunte de un pescăruș și este invitată să rămînă 24 de ore pe loc ca să se vindece. Dar mama lui Mitch (Jessica Tandy) n-o vede cu ochi buni, pentru că o socotește răspunzătoare de ruptura logodnei lui Mitch cu învățătoarea (Suzanne Pleshette). A doua zi, în timp ce fetița își sărbătorește aniversarea, pescărușii atacă copiii și, în acea seară, vrăbiuțele năpădesc casa, intrînd prin coșul șemineului. În ziua următoare, corbii atacă copiii la ieșirea de la școală, apoi pescărușii se năpustesc asupra orașului și provoacă chiar un incendiu. În timpul acestor evenimente, Melanie își dovedește utilitatea, o apără pe micuța soră a lui Mitch, se face simpatizată de mama lui și-l cucerește pe Mitch. În zori, însă, ea cade victimă unui ultim și teribil atac al pescărușilor, care-i distruge nervii. Profitînd de un moment de acalmie, Mitch, familia sa și Melanie părăsesc casa, în mașină, dar peste tot, pe drum, păsările stau la pîndă, imobile, amenințătoare...



T: — „Psycho” este cel mai bun film al dumneavoastră?

H: — Da, și vă doresc și dv. unul la fel



— Am citit „Păsările“ și mi-am zis: Iată o trăznale care-mi place, și o să fac un film din ea...

film... Eu mă laud întotdeauna că nu mă uit în scenariu când filmez. Cunosc filmul pe dinafară și am oroare să improvizez pe platou, pentru că, în asemenea momente, chiar dacă ai timp să-ți vină idei, nu mai ai timp să judeci calitatea lor. N-aș putea cu nici un chip să fac ca acei regizori care lasă o echipă întreagă să aștepte, în timp ce ei se așează să mediteze. Deci, cunoșteam foarte bine scenariul, dar eram foarte agitat, ceea ce mi se întâmplă rar, pentru că de obicei mă distrez grozav în timpul turnărilor. Seara, când mă întorceam acasă, mai eram încă emoționat, tulburat. Mi se întâmplase un lucru cu totul nou pentru mine: mă apucasem să studiez textul în timpul turnării și-i găsisem o sumedenie de slăbiciuni. Această criză a trezit în mine ceva cu totul nou din punctul de vedere al creației. M-am apucat de improvizație. Astfel, de pildă, toată scena atacului exterior, asediarea casei de către păsări, a fost lucrată exclusiv pe platou. Așa ceva nu mi se mai întâmplase, dar n-am stat mult pe gânduri și am desenat la iuteală, pe loc, diferitele mișcări ale personajelor în decor.

F.T.: O discuție despre „Păsările“ ar fi incompletă, dacă n-am vorbi și de banda sonoră. În acest film nu există muzică, dar sunetele pe care le scot păsările au fost lucrate ca o adevărată partitură muzicală. Îmi vine în minte, de pildă, o scenă strict sonoră, cea în care pescărușii atacă clădirea.

A.H.: Când am turnat această scenă de exterior, având în interiorul casei câteva personaje terorizate, cea mai mare greutate a fost să „îngrozim“ actorii, o groază care, de fapt, nu se baza pe nimic, pentru că nu se auzeau încă nici strigătele pescărușilor și nici zgomotul bătilor din aripi. Atunci m-am gândit să aduc pe platou o tobă mică, un microfon și un megafon și de fiecare dată, când actorii aveau de





— Nici nu știți cât m-am chinuit pînă i-am îngrozit pe actori! („Păsările“)

Interpretat un moment de groază, bătăile tobei îi ajutau să reacționeze, creîndu-le o stare specială de nervi. Apoi l-am rugat pe Bernard Hermann* să supervizeze sunetul întregului film. Tot filmul a fost gîndit așa, fără nici un fel de muzică propriu-zisă, numai cu sunete și zgomote.

F.T.: Întotdeauna ați căutat să speculați sunetul în filmele dumneavoastră și, pe cît se poate, într-un fel dra-

matic. Nu o dată se auzeau zgomote care nu corespundeau imaginii de pe ecran, dar care evocau, premeditat, o scenă precedentă, etc. Aș putea să vă dau nenumărate exemple...

A.H.: După ce termin de montat un film, dictez secretarei un adevărat scenariu al sunetelor. Privesc filmul, bobină cu bobină, și dictez apoi tot ce doresc să aud. Pînă nu demult, foloseam doar sunete naturale, dar acum, datorită sunetului electronic, sînt nevoit nu numai să indic sunetele pe care le doresc, dar să le și descriu amănunțit stilul și natura lor. De pildă, cînd Melanie este atacată de păsări în mînsardă, noi trebuia să

folosim foarte multe sunete naturale și bătăi de aripi, dar le-am stilizat pentru o mai mare intensitate. Vroiam să obțin mai mult un val amenințător de vibrații, decît un sunet la un singur nivel, tocmai pentru a-mi asigura o oarecare variație în interiorul acestui zgomot, o asimilare cu sunetul inegal al aripiilor. Evident, mi-am permis să nu redau nici un strigăt de pasăre. Ca să poți să redai foarte bine un zgomot, trebuie să-ți imaginezi cum cum ar fi echivalentul său în dialog. Or, eu vroiam să obțin în mînsardă un sunet care să traducă cum ce-ar fi spus păsările, dacă ar fi putut vorbi: „Melanie, ești în mij-

nile noastre. Te atacăm. Nu simțim deloc nevoia să țipăm, nu simțim deloc nevoia să ne înfurie, vom comite o crimă pe tăcute”. Iată ce sînt păsările pe cale să-i spună lui Melanie Daniel și iată ce-am obținut eu, sau cel puțin așa sper, din partea tehnicienilor de sunet electronic.

„Dumneata, domnule, ești un gag“

F.T.: Am citit într-un ziar că, o dată, ca să vă joace o festă, Peter Lorre vă oferise 50 de canari, tocmai cînd urma să vă îmbarcați pe un pache-

* Bernard Herrmann a compus și dirijat muzica tuturor filmelor lui Alfred Hitchcock, din 1955 și pînă azi. Este interesant de notat că mai înainte fusese compozitorul lui Orson Welles pentru primele două filme ale acestuia: „Cetățeanul Kane” (1940) și „Familia Amberson” (1942).

bot. Ca să vă răzbunați, dumneavoastră i-ați trimis în fiecare noapte câte o telegramă urgentă, prin care îl țineți la curent cu starea sănătății canarilor. Mi-am adus aminte de această istorioară din cauza „Păsărilor“. E adevărată sau inventată de ziaristi?

A.H.: Nu e adevărată. Mi se pun în cârcă o grămadă de glume pe care nu le-am făcut, deși a fost o vreme când, vă mărturisesc, mă cam țineam de farse. Să vă povestesc una: Odată, pentru a sărbători ziua de naștere a soției mele, am organizat o masă de 12 persoane în grădina unui restaurant. Găsisem, Dumnezeu știe unde, pentru ocazia aia, o cucoană foarte aristocratică și

destul de în vîrstă pe care, după ce o lămurisem bine, am instalat-o la locul de onoare. După care am lăsat-o în plata domnului. Invitații soseau unul după altul, priveau masa somptuoasă la care stătea o singură doamnă și se întreba: „Cine o fi cucoana asta distinsă?“ Răspundeam: „Habar n-am“. Singurii care aflaseră de glumă erau chelnerii, iar nevastă-mea, înnebunită, îi tot întreba: „Ce spune doamna aia, ce face? Nu știți, a stat careva de vorbă cu ea? Mi-a spus că a fost invitată de soțul meu“. Și iar, toată lumea se năpustea pe mine iar eu, calm, îi dădeam înalțe cu: „Habar n-am cine e!“ Eram pe la mijlocul petrecerii, cînd unui scriitor îi cade fisa, bate cu pumnul în masă, și strigă: „Cucoana asta e un gag“.

Truffaut:

Cum ați dat de urma nuvelei lui Daphné du Maurier?

Hitchcock: Am citit-o într-o culegere de povestiri intitulate: Alfred Hitchcock prezintă!

Numai că tot cu noi la masă se afla și un domn, prietenul foarte bun al unuia dintre invitații noștri. Scriitorul însă, care nu-l cunoștea, se repede la el cu mîna întinsă, urlînd:

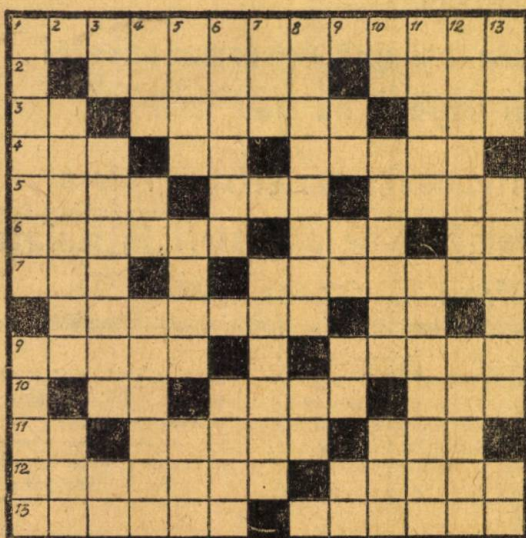
„Las' că știu eu: și dumneata ești un gag!“ Dar asta n-o mai prevăzusem eu.

Traducere și adaptare de Rodica LIPATTI



— Parcă ai fi un cub de gheață într-un pahar de whisky (Hitchcock despre Truffaut)

CUVINTE ÎNCRUCIȘATE

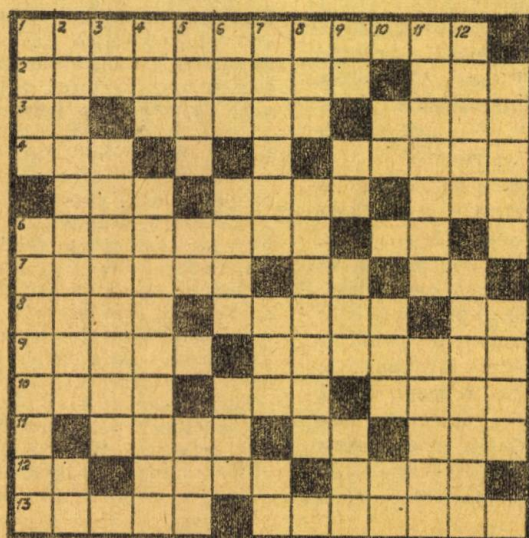


FILME ISTORICE ROMÂNEȘTI

ORIZONTAL: 1. Primul film românesc pe ecran panoramic, realizat de Sergiu Nicolaescu, având ca subiect un fragment din trecutul glorios al poporului român, din lupta sa dărză pentru libertate și neafirmare națională, pentru întregirea neamului (2 cuv.); 2.... și Adevarul!, film care redă fondul transformărilor revoluționare survenite în peisajul social-politic al anilor de după Eliberare (neart.) — „Prea mic pentru un război atât de...”, film de debut al lui Radu Gabrea, povestea unui copil de trupă care străbate împreună cu ostașii marele drum al fronturilor din Apus; 3. Semicerc! — Compozitorul partiturii muzicale la filmul „Sentința”, dedicat legendarului chip al lui Gheorghe Doja — Club sportiv universitar (abr.); 4. „Săgeata căpitănu-lui...”, film a cărui acțiune se petrece pe vremea domniei lui Vlad Tepeș — Rotile din fafă! — Titlul unui alt film istoric realizat de Sergiu Nicolaescu; 5. Untdelemn (reg.) — Prefix cu sensul de „nou” — Fluviu în Etiopia; 6. Incețită — „Procesul...”, film care reconstituie un episod din lupta comuniștilor în ilegalitate — Participă 3—4 la o conferință! 7. Diviziune administrativă în Danemarca — A înfășura; 8. Angajate temporar (reg.) — Finalul filmului „Columna”; 9. Încercatul comunist (Stefan Ciobărașu) din filmul „Lupeni '29” — Bani mulți; 10. 1821 este cel în care se petrece acțiunea filmului „Tudor” — Compozitorul muzicii la filmul „Mihai Viteazul”; 11. Anula! — Vrajmaș — Jurămînt; 12. Personal savuros din dramaturgie, care n-a apărut pe ecrane — Muncitorul revoluționar (Andrei Codarcea) din filmul „Castelul condamnaților”; 13. Este folosită pentru reprinderea tărânilor în filmul „Răscoala” — Importantul personaj din filmul „Columna”, interpretat de Amedeo Nazzari.

VERTICAL: 1. „Baladă pentru...”, film care evocă luptele de la Mărășești (1917), văzute prin prisma copilăriei și trăite dureros de eroină, până la moarte — Remarcabilul interpret al banului Brîncoveanu din filmul „Tudor”; 2. Film istoric realizat de Mircea Drăgan — Riu în R.F. a Germaniei; 3. Hop... și gol! — Interpretul lui Osman Pașa din „Independența României”, primul film românesc de lung metraj, realizat în 1912 — Primit înăuntru! 4. Afară din joc — Termen de predare — A trece cu vederea; 5. Pantaloni rustici — Luptătorul comunist ilegalist (Lăzăr Vrabie) din filmul „Valurile Dunării” — Situație (abr.); 6. Realizator, împreună cu Mircea Mureșan, al filmului de montaj „Documentul”, care evocă momentele esențiale ale celui de-al doilea război mondial — Comună în Franța; 7. Cureauă de mășină — Patria Antoneliei Luaidi și al lui Amedeo Nazzari, interpretul Andrașei și al împăratului Traian din filmul „Columna”; 8. Fixează mușchii pe oase — Cel mai popular; 9. Situație de mijloc! — Cinezei și cinei la romani — Behăi! — Pantere! 10. Posed — Adăposteste turiștii la munte — Tinăra diafană (Sldonia Manolache) din filmul „Columna”; 11. Scriitor român contemporan — Sărituri cu parașută; 12. Realizatoarea filmului „Serata”, o pagină cinematografică inspirată din noaptea premergătoare zilei de 23 August 1944 — Aparat de sterilizare, dezinfectare etc.; 13. Autorul romanului „Puterea”, după care Mircea Mureșan a realizat filmul „Asediu” — „...Tereza și diavolii”, film în care Francisc Munteanu evocă un episod al luptei pentru eliberarea Ardealului de nord de sub ocupația hitleristă, în septembrie 1944 — Număr prim.

Cuvinte rare: UL01, AUAS, AMT, OHR, OTTA, IRA.



REGIZORI CELEBRI

ORIZONTAL: 1). Personalitate puternică a cinematografilor poloneze, realizatorul filmelor „Malca Ioana a ingerilor”, „Celu-foza”, „Umbra”, etc; 2) Reputat regizor sovietic din generația lui Kozintsev, Trauberg și Gherasimov, din a cărui creație desprindem filmele „Omul cu arma” și „Poveștile despre Lenin” — Comună în Anglia; 3) Stănește! — Eminent regizor olandez, specializat în filmele documentare, care ating perfecțiunea („Zuidersee”, „Cintecul fluvilor”, „Sena înfășurează Parisul” ș.a.) — Cunoscut regizor francez din noua generație; 4). Munte în Nepal — Cară bagajele; 5) Port în Columbia — Răsă de cîini — Morfeu indigen; 6) Celebru regizor american de origine austriacă, asistentul lui D.W. Griffith la începuturile carierei sale, care a realizat apoi cu filmul „Răpăcitare”, una din culmile artei cinematografice — Vladimir Naumov; 7) Talentat regizor cubanez, care a realizat mai multe opere de valoare, ca „Cecilia Valdes” și, mai cu seamă „Casta de Robles” — Se repetă în titlul unui film de Pierre Etaix — Inițialele a doi reputați regizori: Truffaut și Cacoyannis; 8) Numitor comun (pl) — A brăni — Cap de listă; 9) Orașel în Irlanda — Regizor francez, care a realizat capodopera vieții sale cu filmul „Un condamnat la moarte a evadat”; 10) Comună în R.F. a Germaniei — „Cu toții acasă”, „Cele patru zile ale orașului Napoli” și „Tată de familie” sînt cîteva din realizările acestui regizor italian — Jghoab pentru vite; 11) Regizor sovietic — Începuturile lui Korda! — Riu antic în Aleasia; 12) Soare de mult apus — Regizorul englez al filmelor „Marile speranțe” și „Oliver Twist” — Reputat cineast român, cunoscut în lumea întreagă pentru filmele sale de desene animate; 13) Nume dat de romani ținuturilor locuite de celți — Regizor francez, din a cărui creație fac parte, printre altele, filmele „Riscurile meseriei”, „Dosarul negru”, „Oglinda cu două fețe” ș.a.

VERTICAL: 1) ...Vidor, unul din marii cinești americani, a cărui operă este caracterizată de un puternic suflu epic, dintre filmele sale distingîndu-se „Piinea noastră cea de toate zilele”, „Citadela”, „Război și pace”, etc. — Reputat regizor olandez, care a ecranizat o parte din opera lui Dickens; 2) Creatorul filmelor „Boșu și negru”, „Sirăbătind Parisul” ș.a. (2 cuv.) — Anthony Asquith; 3) Inițialele altor doi regizori: Wajda și Trojan — Mare regizor japonez, cunoscut nouă din filmele „Barbă roșie”, „Cei șapte samurai”, și „Dodes-kaden”; 4) Măsură în Guineea — Regizor italian; 5) Creatorul fermecătorului film „La Mater-nelle” — Henri Schneider — Oraș antic în Libia; 6) Operă de Massenet — Regizor care a debutat în Cuba, în 1920, ca apoi să devină unul din cei mai fecunzi creatori de filme din Mexic — Riu în U.R.S.S.; 7) A face ordine — Localitate în Ghana — Nikolai Cerkasov; 8) Comună în R.P. Ungară — Regizor american, care a transpus pe ecran, printre altele, „Casa mult visată”; 9) Din Hawaii! — Hectolitru (abr.) — Atomii din vecinicie — Orașel în Malaezia; 10) Aprobare — Localitate în R.P. Chineză — În capul oaselor! 11) Creatorul filmului francez „Jocuri inter-zise” — Comună în R.P. Polonă; 12) Regizor cehoslovac, a cărui capodoperă este filmul „O invenție diabolică” — Realizator filmului „Salariul groazei”; 13) Unul din cei mai mari rezorizatori americani, din a cărui creație desprindem filmele „Nespusa” și „Otrava”, ambele cu Bette Davis, și „La răscrucă de viuturi” — Personalitate proeminentă a Hollywoodului din perioada începuturilor sale, considerat astăzi un clasic al cinematografilor mondiale.

Cuvinte rare: LEW, GAK, NUM, DRACK, BAWE, OZE, AKI, OEA, EVE, LVA, UBO, OCS, OGY, ISU, SLOPT

Adam STOICA

«Avem nevoie de filme de toate genurile — și istorice, și de actualitate, și social-politice, și comedii. Este nevoie să sprijinim eforturile de construcție a noii orînduiri, atît prin filme grave, cu un înalt conținut educativ, cît și prin satire bune. Trebuie pornit de la preocuparea de a realiza o dozare rațională a tuturor genurilor.»

Nicolae CEAUȘESCU



**scurtă istorie
a filmului românesc**

scurtă istorie
a filmului românesc

prin veacuri într-un sfert de secol

Procesul revoluționar, care a dus România pe calea socialismului, a determinat mutații fundamentale în toate compartimentele vieții, mutații al căror flux, prin esență înnoitor, a constituit în mare parte însăși istoria noastră contemporană.

O serie de mari bătălii colective în industrie, agricultură, cultură, au jalonat timpul cu freacă și creșterea, creșterea ceea ce am putea numi o epocă profund revoluționară.

Filmul reflectă (fie și indirect) lumea care îl naște, fiind el însuși un fragment de lume, de la detaliu pînă la ultima semnificație. Sensul politic — ca și cel poetic — apare în această reflectare, în această imagine, continuînd și nu inventînd realitatea, purtîndu-i dialectica desfășurării ei prezente și viitoare, preluîndu-i mișcarea.

«După ce iureșul războiului a trecut — spunea Eisenstein în 1935 — ne-am dat seama pentru prima oară că se produsese o răsturnare istorică și că noi luasem parte la ea. Așa se explică, din punct de vedere sociologic și psihologic, tendința noastră spre tipizare, limitarea noastră la expuneri documentare și, în general, spiritul și structura primului nostru cinematograf revoluționar».

Mărturii ale vremii

Filmele românești ai primilor ani de socialism au avut această structură de mărturie a momentului, de portret colectiv obținut prin tipizări foarte nete. Era singura cale, a unui cinematogra-

Filmul este un fragment de lume
continuînd
și nu inventînd realitatea,
purtîndu-i
dialectica desfășurării ei
prezente și viitoare

graf de urgență, de a-și depăși condiția precară în care se afla, de a se înfirișa dintr-o inexistență practică (filmele românești de pînă atunci erau în mare parte rezultate hibride ale efemerelor colaborări între diverse case

de film din Europa), escaladînd etapele pentru a fixa o epocă în mișcare. Există o semnificație patetică în cinematograful acesta de început, prins între stîngăciile, nepriecul, golul tehnic, pe de o parte, și aspirația de a expri-

ma totul despre un prezent deschis viitorului. Imperfecțiunile erau flagrante, dar armătura unui sentiment politic susținea filmele, făcîndu-le viabile, adevărate documente ale efervescentei, stării de spirit a unui moment.

Filmul manifest

Primul film demn de amintit este «Răsună valea» de Paul Călinescu, în 1949. Locul acțiunii este unul din primele șantiere ale socialismului, construirea unei căi ferate, de la Petroșani peste Carpați. Acțiunea este simplă, tot filmul este ca un afiș, proclamînd cu litere de foc un adevăr de netăgăduit. Citez mai jos, din prezentarea făcută filmului: «În timpul nopții, sabotorul pătrunde pe

Entuziasmul febril al primelor șantiere: «Răsună valea»



șantier, cu scopul de a arunca în aer tunelul și a provoca năruirea muntelui peste tinerii brigadieri. Este însă surprins de tînărul țaran Ion, în momentul în care sabotorul era gata să-și realizeze planul său mirșav. O luptă pe viață și pe moarte se angajează între cei doi. Sabotorul se prăbușește în abis. Una câte una toate greutățile sînt învinse și în curînd primul tren pornește în cursă de-a lungul văilor prăpăstioase ale Carpaților, ducînd cu el mesajul

tr-atît de pregnant de vie a rămas imaginea pe care filmul o dă despre acei ani. Atît povestea, cît și filmul însuși, cu elanul său, cu acel entuziasm căruia puțin îi păsă de cadraj sau de subtilitățile montajului.

Filmul colectiv

Schema acestui film s-a reluat apoi de nenumărate ori — personaje pozitive luptînd pentru o invenție de seamă, pentru un șantier, pentru

tele și zgomotele vieții de fiecare zi.

Filmul realității rurale

«Desfășurarea», de Marin Preda și Paul Călinescu, este, în 1954, o reușită aproape singulară în peisajul filmului românesc. Povestea este simplă — lupta țăranilor cu chia-burii pentru a înființa colectivă în sat — și recunoaștem în ea aceleași motive care apăreau în mai toate filmele epocii. Pe ecran trăiește însă

10 ani, Mircea Mureșan va reuși să se apropie de acest adevăr al satului românesc, făcînd în filmul «Răscoala», după Rebreanu, o fină analiză a mecanismelor care treptat, prin multiple acumulări, i-au dus pe țăranii din 1907 spre acel vaet tîlmăcit în focuri și sînge, repede și sigur curmat în foc și sînge.

Există o maximă dificultate în a surprinde toată această încărcătură psihică a satului românesc, unde fluxul vieții nu se întrerupe la hotarul generațiilor, ci se perpetuează la nesfîrșit, într-un fel de acumulare neostoită a experiențelor și inteligențelor. Drumul este fără îndoială deschis; Moromeții lui Marin Preda, de pildă, sînt figuri în a căror complexitate se îngemănează filozofia și concepțiile de viață ale poporului nostru. «Desfășurarea» era un prim pas cinematografic pe acest drum al sondării esențelor. Au mai rămas distanțe de parcurs.

Comedia de actualitate

Foarte curînd au apărut și comedii. Tonul era al satirei, glumele preluate de la brigăzile artistice de amatori, subiectul axat pe vesele qui-pro-quo-uri, al căror fundal era locul de muncă — uzină, șantier — a căror temă mai întotdeauna era «îmblînzirea» vreunui leneș, sau ușuratic, sau încrezut. «Cu Marincea e ceva», «Și Ilie face sport», «Gelozia bat-o vina», «Directorul nostru», «Băieții noștri», «Popescu 10 în control», «Alo, ați greșit numărul» sînt un fel de cuplete cinematografice acompaniate la mandolină și muzicuță, cîntate seara după serviciu, la cantină sau în sala de festivități de tinerii din brigadă. Dacă ne gîndim la recentul «Zile de vară», genul nu pare să fi depășit prea mult stadiul de amatorism. O știm prea bine, a face pe alții să ridă presupune o foarte serioasă muncă. Comedia românească — exceptîndu-l pe Geo Saizescu — n-a fost niciodată mai mult de o glumă



Filonul străvechi al înțelepciunii populare:
«Atunci i-am condamnat pe toți la moarte»

puternic al primei victorii a tineretului pe drumul făuririi vieții noi.»

Principiul revoluționar este simplificat, filmul trebuie să fie și este un imbold, o chemare, un manifest. Răul și binele se separă net, fără ezitări, lupta este cruntă, rezultatul luptei și muncii la un loc deschide drumuri în piatra munților. Șantierul era cum nu se poate mai real, dar reușea să devină, în film, metaforă. Realitatea se stilizează în această tendință a documentarului-ficțiune-poem și, văzut astăzi, aproape că nu observăm interpretarea, uneori nefirească (șarjînd pe alocuri) a actorilor, sau ezităriile ritmului de montaj, pînă în

intrarea în colectivă, avînd de înfruntat dușmănia unor sabotori, sau spioni, sau chia-buri gata de crimă, demascîndu-i pînă la urmă, pentru a putea înfăptui invenția, șantierul sau colectivă. Erorile persistau. Entuziasmul era uneori festiv și retoric, dar ucenicia nu putea să nu fie lungă și grea. Nu ne mai amintim de «În sat la noi», «Viața învinge», «La un punct de agitație», «Răsare soarele», «Cum e sfatul e și satul», și cite altele. Deja «Mitrea Cocor» avea personaje care semănau a țărani adevărați. Dincolo de culorile afișului, de tonul manifestului începeau să apară — naștere dificilă, de atîtea ori ratată — silue-

un sat adevărat, cu ulițele lui prăfuite și bînuite de hămăitul cîinilor, cu oamenii care-și vorbesc în felul acela ocolit, cu luări de departe și sub-texte unde se citește depunerile prin generații ale înțelepciunii și inteligenței; dialog molcom, parcă greoi, în care se țese însă o întregă structură metaforică, plină de subtile străluciri, de agere observații și înțepături. Filmul rămîne în amintire ca un portret al omului de la țară, cu statornica și luminoasa lui prezență, și în același timp ca o lecție de cinema, greu de asimilat, cu echilibrul ei de momente și detalii, de intuiții ale cuvîntului nespuse și ale privirii cu tîlc. Abia peste

sau o șotie oarecare. Și totuși îl avem pe Caragiale. Și totuși, «Balul de simăbătă seara» sau «Astă seară dansăm în familie» au toate datele unui cinema stăpîn pe sine, de la idee la gag, de la construcție la personaj. Hazul e prea benign însă, gagul cuminte, neexploziv, situațiile sînt fie prea aproape de banal (neparticularizate de acea observație, pe care autorul comic trebuie s-o aibă feroce), fie declarat caraghioase, în absurd sau canular. Personajele rămîn în apa călduță a unor numere (expresii, mișcări) actoricești, nereușind să prelungească risul în grotescul sau ridicolul unor tipuri exact creionate. Bilanțul nu e însă încheiat, deși prea puțin a fost urmată în acest domeniu lecția genială a lui Caragiale, care a știut să rîdă cu vitriol de nesecatul bazar al metehnelor umane. Or, Caragiale a fost și el una din primele surse de inspirație ale cineaștilor noștri.



La porțile mării literaturi:
«Răscoala»

**Cinematograful nostru
are spiritul și structura
unui cinematograf militant**

Caragiale, un posibil cineast

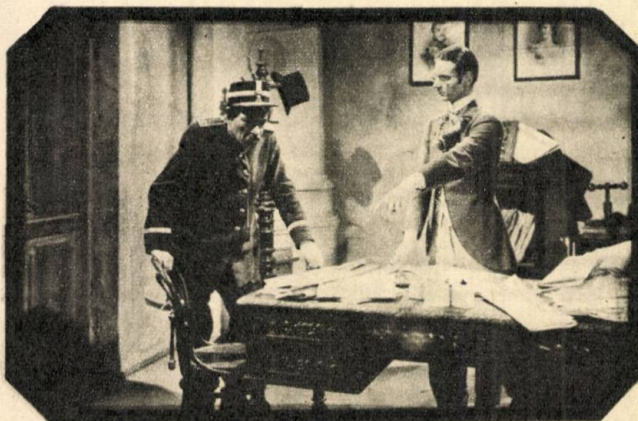
Schițele sau piesele sale erau un fel de scenarii perfecte («Arendașul român», «Lanțul slăbiciunilor», «Mofturi 1900», «Telegrame», «O scrisoare pierdută», «Două lozuri», «D-ale carnavalului»), la îndemînă, mustind de umor și vlagă, desfășurîndu-și poantele acerbe într-un ritm infernal.

Este curios că s-ar putea vorbi despre o adevărată etapă Caragiale în filmul nostru din anii '50, fără ca aceasta să genereze material (evocare, culoare, ritm) și spiritual (aciditatea viziunii, caracterizarea epocii) nici pe departe opere demne de modelele lor literare sau dramaturgice. Aici a funcționat, paralizant, ideea că e suficientă preluarea actorilor cu mare succes pe scenă și filmarea lor ca pe scenă. În cazul «Schițelor», decupașele urmau litera cărții, punînd labo-

Momentul și momentele Caragiale

Cu o singură «Noapte furtunoasă» nu se poate face Caragiale. Nici măcar strălucitul ei ecranizator, Jean Georgescu, nu s-a mai egalat pe sine în «Momentele» ce au urmat («Arendașul român», «Vizita», «Lanțul slăbiciunilor», etc.), ca să nu mai vorbesc de interpretările simplificator-vulgarizatoare ale celor care l-au trădat în repetate rînduri pe Conu lăncu.

De ce-a strălucit «Noaptea...»? Mai întîi avea *ambianța* Caragiale. Care nu-i tot una cu tabloul general al sfîrșitului de secol în București (mai mult sau mai puțin exact cum apărea el în «Telegrame») ori cu cafenelele șic de pe străzile reconstituite ale Capitalei. Filmul lui Jean Georgescu avea exact acel colț de mahala din indicația piesei, în care se schimba rondul de noapte al Gărzii naționale, avea acel colț de «Union» (pentru că planuri generale ale celebrei grădini bucureștene erau puține în film), deci mai mult — *sugestia* aceluia oraș precis descris de Cara-



Beligan nerepetabilul, neegalabilul
«studinte-n drept și publicist»

giale, a aceluia cartier bine localizat lingă grădina cu verze din spatele casei chirstigiului, pe unde traversează Zița urmărită de infocatul ei adorator.

Apoi avea *umorul* Caragiale. Încrustat în tipuri (dar tipuri va mai realiza Jean Georgescu și în alte schițe, dintre care unele, Birlic în «Bubico» sau

Marcel Angheliescu în «Lanțul slăbiciunilor» aveau să devină memorabile). Doar că în «Noaptea furtunoasă» tipurile se confundau pînă la inseparabil cu măștile interpreților. Nu păreau «compoziții» (excelente, dar compoziții, deci grimă morală, perucă spirituală), ci oftat de autentic chirstigiu de pe strada

Lăptari, țepeneală de gvardist în misie ori romanță de demoașelă de mahala la zi cu toate «Misterele Parisului».

Și apoi, desigur, era umorul replicilor, dar nu scînteietor recitate ca pe scena «Naționalului», ci găsite după o pauză, un efort de gîndire «adîncă», pînă să priceapă el, musiu, sensul cuvîntului sufragiu din «Vocea patriotului național».

Și mai ales era *stilul* sarcasmului-Caragiale. Pe care îl confundă mulți ecranizatori cu ce vine la îndemînă (depinde ce proaspăt institut au absolvit): ba cu vulgaritatea anecdotei militare de tip Brăescu, ba cu ironia provincială a unui Mușatescu, ba chiar cu o nuanță de absurd gogolian (vezi «Două lozuri»). Stilul risului lui Nea lăncu e însă unic în cultura românească. Dar pentru asta trebuie să ai, dacă nu cultura acestei nații, măcar flerul, instinctul spiritualității ei. Cum l-a avut, o dată și bine, maestrul Jean Georgescu, dînd opera de referință a cine-comediei clasice autohtone.

Alice MĂNOIU

rios în imagini — parcă furate tot scenei de teatru — rînd cu rînd, ceea ce era scris acolo. Avem de a face cu un sistem de teatru filmat, care în acei ani se practica și de cinematograful mai prestigios ca a noastră; aspectul pozitiv de propagare a culturii, de popularizare a unor mari actori ai scenei, avea ca revers limitarea cinematografului la un mijloc tehnic, neutru, de înregistrare. Caragiale, reinterpretat cu mijloacele filmului, prin aflarea unui contrabalans vizual al replicii sale perfecte, ar fi putut prileji un cinematograf de invenție, de exuberanță a imaginii, un cinematograf cu acel specific național căruia ne străduim atît să-i dăm viață.

Moara cu noroc a filmului românesc

Adaptînd un roman de Slavici, Victor Iliu dădea în 1956 cu «Moara cu noroc» adevărate litere de noblete filmului românesc. La început fusese acumularea de greșeli, de scheme, de speranțe și dorinți. Acum, filmul românesc făcea un salt calitativ de mare importanță. Sub ștacheta lui aveau să mai treacă valuri de filme, dar cheazăia, posibilitatea unei arte cinematografice românești exista și asta era cel mai important lucru. Concentrarea acțiunii, portretele fin nuanțate ale eroilor, precizia sugerării cadrului etnic și istoric, lirismul oarecum baroc al imaginii, toate se contopeau într-o povestire fluentă, spusă fără nici o bilbiială. A reda atît de fidel atmosfera romanului, structura complexă a Ardealului din secolul XIX, cu acumulările ei explozive de contradicții, deschidea drum tendinței și necesității reflectării vieții, altfel decît după docile clișee.

Războiul și insurecția, marile cotituri

Războiul, anii sumbri care-l precedaseră, insurecția de la 23 august, veneau cu uriașă lor încărcătură de adevăr uman, cu epopeea destinului, aspirațiilor, înfruntărilor lor,



Povestea unui complot politic: «Departee de Tipperary»

Povestea unei morți timpurii: «Prea mic pentru un război atît de mare»



să aducă filmului nostru temele grave ale morții, sacrificiului și speranței. Prezentul dădea un sens trecutului, justifica moartea, sacrificiul și speranța.

«Dincolo de brazi» de Mircea Drăgan și Mihai Iacob și lupta disperată împotriva nemților, împotriva represiunii fasciste, unde în sprijinul mitralierelor vin bîtele și coasele tîranilor, sau «Viața nu iartă» de Iulian Mihu și Manole Marcus și proiecția în timp a unor aceluiași întrebări — primul război, al doilea război, cum au putut apare, cine le-a făcut posibile, cu cortegiul lor de suferințe și moarte — iată cum filmul devine o meditație asupra istoriei, încercînd să afle în esența unor întîmplări și destine încheiate, cauzele și direcțiile unor fenomene mai generale.

«Setea» de Titus Popovici și Mircea Drăgan evocă epoca imediat următoare războiului, primele colective și lupta pe viață și pe moarte cu moșierii și chiaburii care simțeau cum le scapă din mîini puterea. Răspunderea, participarea cu toate riscurile ei la evenimente majore, apartenența pînă la sacrificiu la un ideal, iată temele majore pe care le pune și filmul lui Liviu Ciulei, «Valurile Dunării». Aici istoria, dramele războiului se redimensionau în probleme de conștiință. Evocarea momentului istoric devenea analiză psihologică; luarea de poziție nu se petrecea doar în realitatea confruntării, ci și mai înainte — hotărîre și alegere.

«Străzile au amintiri», «Lupeni '29», «Golgota», «Cartierul veseliei», «Străinul», «La patru pași de infinit», «Bariera», «Serata», «Procesul alb», «Facerea lumii», «Cu mîinile curate» sînt mărturii asupra istoriei contemporane, descoperind liniile de forță și aspirațiile profunde care orientau fără greș România pe calea ei de azi.

Fie că este vorba de epopeea gravă a minerilor de pe Valea Jiului («Lupeni '29», «Golgota»), înfruntînd moartea cu hotărîrea disperării și a speranței de neabătut

într-un viitor de împlinire, fie că filmul («Serata») are tonul unei introspecții psihologice, prin care să înțelegem rostul și schimbările istoriei, fie că asistăm la sacrificarea dragostei («La patru pași de infinit») atunci când sacrificiile sînt misiuni zilnice și anonime pentru atîția, fie că sub forma suspense-ului și a aventurii («Cu mîinile curate») vedem cum s-a putut înfăptui pînă la capăt revoluția socialistă, fie că urmăm povestirile rezistenței («Procesul alb»), ale acțiunilor UTC-iștilor («Străzile su amintiri»), sau ale zilelor insurecției («Străinul»), sub toate aceste forme, prin toate aceste moduri de comunicare a ideii, aflăm despre viața unui singur crez, despre forța unei singure demonstrații, valabile în multitudinea fap-

**Începutul unei ere:
«Facerea lumii»**



**De la «Răsună Valea»
la «Puterea și Adevărul»,
de la «Moara cu noroc»
la «Felix și Otilia»,
schițele mereu finisate,
mereu finisabile,
ale aceleiași fresce**

telor vieții, demonstrația participării la un proces istoric ireversibil. Aceste filme (frînturi de viață, frînturi de timp, frînturi de vise) constituie o adevărată cronică vie a istoriei noastre contemporane.

Structura unitară a filmului românesc

Drumul acestui cinematograf se definește, dacă observăm temele majore ce-l preocupă, ca o continuă căutare de sine, o mereu mai atentă, mai concentrată aprofundare a acelor probleme, a căror complexitate face necesară revenirea, reanalizarea. S-ar putea vorbi despre un caracter uni-

tar al cinematografului nostru, nerisipit în patru vînturi, ci încercînd mereu cu alte mijloace (stil, povestire) să exprime în toată profunzimea lor anumite momente, anumite situații naționale. Este un fel de asalt, mereu reluat, în căutarea unghiului de vedere al imaginii și cu-vîntului care să spună cît mai deplin aceste lucruri. Marile succese ale filmului românesc nu se pot explica altfel.

De la «Moara cu noroc», la «Pădurea spînzuraților» și «Felix și Otilia».

De la «Viața nu iartă» la «Duminică la ora 6».

De la «Răsună valea» la «Puterea și Adevărul».

Există o corespondență vie între toate aceste filme, dincolo de măiestria și profesionalismul realizatorilor lor, dincolo de arhitectura particulară a fiecăruia, ca și cum ar fi schițele, mereu finisate, mereu finisabile ale unei aceleiași fresce.

După exactitatea și seriozitatea reconstituirii epocii și atmosferei («Moara cu noroc»), într-o altă adaptare («Pădurea spînzuraților»), Liviu Ciulea duce analiza, disecția atmosferei încărcate de probleme a Ardealului din epoca dominației austro-ungare, pînă la generalizări de ordin moral și politic, care depășesc drama locală propriu-zisă. Reflectînd un moment anume din istoria poporului nostru, filmul devine o dezbateră accesibilă universal despre patriotism și trădare, despre lașitate și eroism.

Evocarea lumii românești în epoca de început a capitalismului, pornind de la marea literatură națională, ajunge în «Felix și Otilia» de Iulian Mihu la o anume esențializare vizuală unde, spre deosebire de cele două filme mai înainte citate, romanul se constituie ca o sursă de sugestii, fiind interpretat prin sensibilitatea și conștiința unui om de azi. Cuvîntul este dat imaginii.

Mai mult decît situații, cineastul creează tipuri: el acumulează amănunte, culori, obiecte, filmul fiind un caleidoscop în rotirea căruia descifrăm realitatea și distanța față de ea.

Dacă «Viața nu iartă», cu



**Filmele
noastre:
succese
meritorii,
eșecuri
inevitabile
și evitabile,
o mare și
fără
de margini
speranță**

marea ambiție de a sublima momentul istoric evocat, de a lăsa realitatea și amintirea să meargă împreună, fără delimitări, aluneca uneori în artificial și gratuit, cruntele adevăruri ale războiului lă-

sîndu-se prinse în capcanele metaforelor, «Duminică la ora 6» de Lucian Pintilie reușește să simplifice prin purificare tragedia acelui război, într-o singură și luminoasă metaforă. Aici ocupația, închiziția Siguranței sînt în primul rînd dușmanii implacabili ai iubirii și tinereții. Curmarea iubirii și irosirea tinereții eroilor, hăituiți de absurditatea dementă a războiului, dau strigătului de acuzare al filmului o vibrație profundă de adevăr.

«Răsună valea» era fără discuție un film politic. Era un apel simplu și limpede, un manifest. Nu atît distanță — calitate, timp — cît lipsa unei a treia dimensiuni îl despart în primul rînd de «Puterea și Adevărul». Inițierea unei conștiințe politice era rolul primului film; menirea de a o căli în apele tari ale adevărului, îi revine celui de-al doilea. Mărturii ale unui proces revoluționar, filme militante amîndouă, ele sînt, într-un fel, sinteze ale evoluției societății noastre, reflectînd și exprimînd totodată istoria.

**Stilul cinematografului
romănesc**

Pe dubla spirală înlănțuită — evoluția societății, evoluția artei în interiorul ei — se ivesc marile teme, leit-motivurile, niciodată suprapuse, mereu desfășurate, ale filmului românesc.

Dacă ne gîndim la filmul de studenție al regizorilor Iulian Mihu și Manole Marcus, «La mere», la simplitate și rigoare sa dramatică, prin timp, vom ajunge la «Nunta de piatră» de Dan Pița și Mircea Veroiu, unde respiră o aceeași căutare a tăcerii și simplității în care să vibreze inima. Între două generații, filmele își comunică, nu numai prin paralelismul temelor, dar și prin tendințe și tentații stilistice comunitatea unui miez al imaginii și povestirii care țin de un stil.

Grafismul sumbru, hieratismul oarecum ilustrativ din «Tudor» de Lucian Bratu, s-au topit în structura mai analitică, mai cerebrală din «Mihai Viteazul» de Sergiu Nicolaescu.

Războiul și indescriptibila lui oroare au căpătat lumini de doină («Prea mic pentru un război atît de mare» de Radu Gabrea), sau accentele sfîșietoare ale unei balade populare («Atunci i-am condamnat pe toți la moarte» de Sergiu Nicolaescu), sau strălucirea aburită a legendei («Pădurea împietrită» de Andrei Blaier). Tema era mereu aceeași.

Viața de zi cu zi a oamenilor poate fi privită cu nostalgia timpului ce nu iartă («Anotimpuri», de Savel Stiopul), sau cu nostalgia ocaziilor pierdute, ce nu se mai întorc («Drum în penumbră» de Lucian Bratu), sau cu nostalgia oarecum lucidă și resemnată a trecătoarelor iubiri («Gioconda fără suris» de Malvina Urșianu).

Viața de zi cu zi a oamenilor poate fi fantastică, deschisă mirajelor care sînt vise, care sînt planuri («Pași spre lună» de Ion Popescu Gopo), sau

poate fi patetică și excepțională, cutreierată de eroi și însemnată de fapte eroice («Explozia» de Mircea Drăgan). Tema este mereu aceeași.

Revoluția (și evoluția) filmului românesc se poate citi în două tendințe majore: una este ancorarea în istorie (trecută și prezentă), irigarea cu singele ei viu. Cealaltă este o luptă, reîncepută cu fiecare film, pentru limpezime și adevăr.

Este interesant că, tematic, filmul nostru parcurge întreg universul vieții românești, de la cele mai îndepărtate momente de istorie, pînă la evenimentele de viață ale omului de pe stradă, cuprinzîndu-le în viziunea dialectică a unei continuități firești. Sigur, de la temă la film, de la idee la realizare, este o distanță căreia i se pot determina coordonatele printr-o analiză în profunzime a fiecărui film în parte. Dacă un scriitor ca Titus Popovici a reușit să ofere cineaștilor substanța densă a unor scenarii unde se acordă și se completează perfect ideea, tema și particularul unei povestiri, de multe ori filmele noastre au la bază scenarii valabile din punct de vedere tematic, sau interesante ca idee, dar insuficient tratate cu adevăr uman. Pericolul schemelor apare și, nu o dată, idei inițial valoroase se pierd în compuneri fără har. Această distanță de la intenție la rezultat este cîteodată un lung pustiu în care, tema, cît de valabilă, se usucă, poate deveni enunțare stingheră și zadarnică.

Satisfacția noastră, privind complexitatea preocupărilor și ambițiilor filmului nostru, nu poate împiedica observația că foarte multe sînt încă de făcut pentru ca cinematograful românesc să fie la înălțimea temelor pe care le abordează.

Dincolo de succesele, meritorii, de eșecurile, inevitabile, de ambițiile firești, nu putem decît să sprijinim această bătălie a unei arte pentru a ajunge la plenitudinea maturității sale.

Dan COMȘA

scurtă istorie
a filmului românesc

„desfășurarea” și cazul nostru maftei

Cinema

Mai întâi, de dimineață, un țăran intră în grajd și dă calului său un braț de fin.

Calul. Staulul. Omul — care-i vorbește calului ca unui om: «Să te dau, mă, acolo? Sau să nu te dau?» Și cu o extraordinară duioșie: «Cînd o să-ți dau una, mă, o s-auzi clinii din Giurgiu!»... După aceea, femeia țăranului îi dă copilului o bucată de pîine să aibă ce minca, la școală. Bucata de pîine... Copilul pleacă la școală, în picioarele goale, pe uliță. Două-trei secunde, un copil mergînd pe uliță. După aceea, țăranul, căruia nevasta îi zice Ilie, vrea să plece și el, acolo, dar nevasta îi zice să stea jos să-și schimbe cămașa, să-i dea alta curată. Țăranul se așeză gol pînă la brîu, pe prispă și așteaptă, în soare, să-i coasă nevasta cămașa curată. Cămașa. O îmbracă și-și dă seama că «e udă la subsuori». Păi, cum să nu fie, cînd el e atît de emoționat și-n el tremură atîta bucurie? Ilie ia o perie, își perie pălăria. El pleacă acolo, în picioarele goale, cu pălăria pe cap și o cămașă curată pe el — îl vedem cum merge, singur, pe uliță, și ajunge acolo. Adică la Sfat, unde curtea e plină de țărani. Ce se întîmplă la Sfat, aici în curte?

Se întîmplă ceva esențial, de o enormă gravitate: un tip solid, gras, îmbrăcat cu o cămașă de

Calul. Staulul.
Bucata
de pîine.
Cămașa.
Tocul.
Bocancii.



Maftei și mesagerul chiaburilor

oras, cadrilată, îi viră lui Ilie bani în palmă și-i cere brutal să se ducă să-i aducă, de banii ăștia, țigări! Ilie nu mai surlde, seninătatea-i trece, bucuria dimineții îi piere, se uită crunt spre domn Ghiocioia, cît e el de gras, și din difuzorul Sfatului izbucnește cîntecul acela

de muiere: «M-a făcut mama frumoasă!». Intrăm cu el în sediul organizației de partid și în miezul a ceea ce se numește «desfășurare». Ce am avut pînă acum pe ecran? Mai nimic, ai zice. Patru-cinci obiecte absolut esențiale ale vieții, trei gesturi fundamentale, cîteva vorbe de o naturaleță încîntătoare, chipul tăbăcit de muncă al acestui Ilie care stă cînd la margine de

tul, obiectele, lucrul și ființa — adică substantivele comune, cele care denumesc lucruri și ființe. Un film e cu atît mai liber și mai nobil cu cît are mai multe substantive comune, cu atît mai prost și mai supus cu cît înmează adjective. «Desfășurarea» e un film atît de curat încît el ne permite să atingem nobila plăcere — rar atinsă de cronicarul român — de a-l povesti, de a-l desfășura doar în obiectele sale, toate esențiale, toate grave, toate purtătoare de semnificații și înțeles, toate gravide de subiect, de substanță, născînd în jurul lor replica esențială, cuvîntul grav și memorabil.

Înțepenirea

După cal, pălărie, perie, cămașă, bani pentru țigări vine tocul — tocul, condeiul cu care Ilie Barbu semnează de intrare în colectivă. El ia tocul, îl privește lung, îl curăță de o scamă invizibilă, tocul e una cu cămașa sa curată de țăran sărac, Ilie vrea ca totul să fie curat în astă dimineață, dovadă că el iese din mușenia sa și ar vrea să țină un fel de discurs după semnare; Ilie exclamă chiar: «Fraților!»... Își caută cuvintele, dar domnul Ghiocioia, cît e el de gras, îi dă din nou una în cap și-l face de ris în fața oamenilor. Replica nemuritoare:

— Ce faci, bă, Ilie, inten-
peși acolo?

Adică, ia dă-te la o par-
te, ia fă loc și nu ne bate
la cap, sărântoc ce ești.

Vin de se leagă imediat
cu tocul — ceaunul, fier-
tura din ceaun, usturoiul
tăiat alături, ciorba, sarea,
mămăliga pe care Ilie aca-
să, după noua umilință,
nu le mai poate gusta,
o dă dracului, cât colo de
mîncare, trîntindu-se pe
pat. Patul. Nevasta care
vine lîngă el și-l întreabă
ce are. Replica lui: «Ia
vezi-ți tu de treaba ta!»

...Și, întorcîndu-se pe par-
tea ailaltă: «Cît crede el
c-o să mai fiu sluga lui?»

...După toc și pat — mai
e ceasul secretarului de
partid, să-i zicem direct
Maftei, căci Ernest Maf-
tei e prodigios în acest
film de i-am putea spune
chiar «cazul Maftei» fără
să greșim. Maftei își în-
vîrtește mereu un ceas
de buzunar, un ceas de
ăla bătrîn, o «ceapă» viri-
tă mereu în buzunarul
drept al vestei de lînă.
Maftei e obsedat de ceas
fiindcă e grăbit. E grăbit
să plece la raion, și mai
sus, la județeană, ba chiar
la C.C., pentru a spune că
aici, în sat, mărimile lui
alde Prunoiu, Ghiocioaia,
Trafuică vor să pună mi-
na pe colectivă pentru a
se chivernisi dumnealor
și ai lor, mărindu-și bogă-
țiile de chiburi și proprie-
tari înstăriți. — «Se încăl-
că linia partidului!» —
strigă Maftei noului se-
cretar venit de la raion să
vadă cum stau lucrurile.
Se încălcă așa, că fiecare
are linia lui! Domnul Ghi-
ocioaia, cît e el de mem-
bru de partid, e boier, ia
oameni cu ziua să-i mun-
cească, folosește mină sa-
lariată, chemați-l pe Ilie
Barbu să vă spună — adi-
că un membru de partid
exploatează un alt mem-
bru de partid? Partidul
are în sat boieri și slugi?
În partid mai există umi-
liți și obidiți? Ia să vie

Ilie Barbu! E trimis după
el, chiar Vasile Tomazian,
curier al Sfatului, mic și
cu baston gros în mînă,
cu care bate tare în gar-
dul lui Ilie Barbu: «— Bă,
tu, n-auzi?». Și nefiind
Barbu acasă, curierul lasă
vorba nevestei: «— Să vi-
nă imediat! Să vină la Sfat,
să se desfășoare!»

Or, Ilie e exact în miezul
lucrurilor — și cînd spu-
nem «lucruri», ele chiar
așa sînt: el e acasă la
Ghiocioaia, să ia două
kile de bumbac care i se
cuvîn. Bumbacul. Dar mai
ales casa lui Ghiocioaia,
camera lui de dormit căre-
ia ochii lui Ilie îi dau
un lung panoramic: ca-
meră ghifuită, cu dulap
mare, cu poză de nuntă,
cu pat bogat, cu statuete
kitsch. Și Radio. E singu-
ra replică a lui Ilie, aici,
acasă:

— Radio... Iar vine To-
mazian după el: «Mă, tu

te care-i răsucesc viața
sînt jucate de acest unic
Colea Răutu așa: el nu
nimereste pălăria și nu
nimereste ușa pe care
să iasă. Cum altfel să faci
cinema decît cu substan-
tive comune? Ca, după
aceea, să vină acasă, ca
un nebun, și să alerge
prin ogradă să prindă o
găină, a mai bună, a mai
grasă, că disează a invi-
tat oaspeți! Nu există film
românesc în care un tă-

**«Desfășurarea»
a fost marele
început
al desfășurării
filmului
românesc**



Maftei și mesagerul său

mă faci să alerg ca un ne-
bun!» — «Unde pierși măi
Ilie?» îl întreabă Maftei
la Sfat. «Ia spune, ai fost
sau nu mină salariată la
Voicu Ghiocioaia?» Ilie
admite — a fost mină sa-
lariată. «— N-ai să mai fii,
ai să fii socotitor la gos-
podărie!». Și aceste cuvîn-

tan sa alerge după o găi-
nă cu atîta bucurie, grație
și importanță ca în «Des-
fășurarea»...

Răsucirea

După care, ca o încoro-
nare a tuturor lucrurilor

și ființelor din film, Ilie
Barbu își cumpără o pe-
reche de bocanci noi,
buni, fără moarte, demult
visați, de la loniță. Căci
tot ce s-a întîmplat pînă
acum a fost în picioarele
goale. Ilie își șterge laba
picioarului să încălze bo-
cancii. «E bocanci buni»...
zice proprietarul lor. «E
fără moarte. Dai oia,iei
bocancii!» Ilie Barbu în-
calță bocancii. Bocancii
strălucesc ca o minune a
lumii. Bocancii lui Ilie Bar-
bu sînt printre cele mai
importante și mai grave
obiecte filmate de un film
românesc, chiar dacă du-
pă aceea, atîtea schițe, a-
tîtea filmulețe, atîția proști
și atîția neînspirați le-au
bagatelizat și le-au răpit
farmecul. În bocancii lui
— așa cum sînt filmați în
cinstita «Desfășurare» —
plînge o lungă lacrimă și
ride un mare soare. Ei
îi schimbă viața — dovadă
că Ilie nu mai suportă ca
vreun om să se sprijine
cu coatele pe el și nici ca
vreun cineva să mai trea-
că pe lîngă el fără să-i
dea cuvenita atenție, res-
pect și bună-ziua. Dovadă
că, după scena cu bocancii,
filmul se stinge în con-
venție, adjective și pla-
titudine. Ce a fost de de-
monstrat s-a desfășurat:
de la cămașa lepădată
dimineața pînă la bocan-
cii de a doua zi, tensiunea
admirabilă a unei răsuciri
în destinul celui mai ob-
sedant dintre eroii unei
arte cu adevărat revolu-
ționare — omul care nu
mai suportă umilință.

Afirm cu toată liniștea
că «Desfășurarea» lui
Paul Călinescu — care face
în '74, 20 de ani! — e unul
dintre cele mai bune filme
românești, cel mai bun
film «de la țară», absolut
exemplar în onestitatea
și simplitatea sa, de o
rezistență într-atît de ui-
mitoare, că aud categoric,
domnule, cu multă plă-
cere... și chiar cu multă
durere, cu îndelung fior,
chiar cîinii din Giurgiu...

Radu COSAȘU

scurtă istorie
a filmului românesc

filmul istoric, o formă de afecțiune

Cinema Cred că epopeea națională a fost una din inițiativele cele mai fericite care s-au luat de-a lungul anilor în cinematografia noastră. A fost o inițiativă care va juca un rol esențial în dezvoltarea filmului românesc, pentru că, prin ea, cinematografia noastră avea să-și descopere o adevărată

Preferința publicului nostru
pentru filmul istoric depășește cinefilia.
Spectatorul merge la cinema
nu numai să vadă filme în costume,
ci mai ales să-și vadă străbunii

«La Sarmisegetuza stă mîndru Decebal»...
(Dacii)



vocație pentru filmul istoric, o vocație și un punct de vedere care polemiza cu hollywoodizarea istoriei, cu istoria ca pretext pentru galanterii în malacoave, cu fastul ca mod de a bloca gândirea spectatorului.

Din prima clipă a existenței sale, filmul istoric retuza divertismentul în costumație de epocă (aceasta nu înseamnă că a știut întotdeauna să ocolească acest cusur atît de violent incriminat teoretic). Din prima clipă a existenței sale a refuzat să fie un act de evaziune. Dimpotrivă. Prezentul, dialogul cu prezentul, chiar dacă uneori pare paradoxal, a fost și rămîne pentru filmul istoric o preocupare de rangul întâi.

• De ce?

După primii ani de film socialist, după filmele șantie-

relor și filmele transformării socialiste a agriculturii, după filmele de contraspionaj, deci după acea primă etapă entuziastă dar schematică, în care cineaștii pareau preocupați de prezent și numai de prezent, tematica cinematografiei noastre a început să se diversifice. Ea s-a diversificat într-atît încît la un moment dat filmul de actualitate părea să se restringă pe un loc minor. Mulți cineaști se ocupau de ecranizări, destul de mulți de subiecte ușoare, subiecte «tinerești» și «optimiste», prime cu plăcere de public și cu bunăvoință din partea unei critici cam speriate de subiectele prea «dure». Comedia satirică «Directorul nostru», care combătea birocratismul în persoana unui director îngîmfat, «rupt de viață», nemulțumise pe mulți astfel de critici care reproșau peliculei că «duce la generalizări care n-au ni-

mic de-a face cu tipicul». Se reproșa comediei că nu are «fundal optimist». Așa arată funcționarii din instituțiile noastre? — se întrebau acești critici. Nu! — răspundeau tot ei. Cineaștii trebuie să cunoască mai bine viața.

Cineaștii se străduiau din ce în ce mai asiduu «să cunoască mai bine viața», dar teama de netipic și grija ca nu cumva vreun personaj sau vreo situație să știrbească «fundalul optimist» acționau ca o frînă. Aspectele prea brutal negative încep să fie ocolite cu precauție. Apar o serie de filme care încep să se refere la neajunsuri care nu presupun implicații prea grave: doi studenți de conservator, unul un Don Juan incorrigibil, celalalt timiditatea personificată, sînt confundați de un profesor sever și dur și mai ales de fiica neseveră și foarte dulce a profesorului. De aici o serie de qui pro quo-uri giu-

mețe, dar fără intenții de satiră socială («Alo? Ați greșit numărul!); desenatorul unei întreprinderi de confecții dă dovadă de înfumurare și de superficialitate, proiectînd un model de rochiță dizgrațios. Tovarășii și prietenii lui încearcă să-l aducă pe calea modestiei și a rațiunii, dar... («Pe răspunderea mea»).

Era evident că pericolul unui militantism în alb și negru fusese depășit, dar la orizont apărea un neajuns cu semn contrar: «ocolirea problemelor spinoase».

Insuficientă în acești ani în filmul de actualitate, debitoare actualității, cinematografia românească va descoperi filonul istoric ca pe una din căile — indirecte, ce-i drept — de a înfrunta o problemă majoră, căutînd în trecut corespondențele unei fierbinți actualități. Filmul istoric e conceput ca act de cultură. (De

Cu acest film a început «popoea națională. A fost un prim pas fericit... Să mergem mai departe, să nu obosem!» («Tudor»)



aici obsesia unei maxime rigori documentare, rigoare care atinge uneori crisperia). Filmul istoric e conceput ca o școală de patriotism. (De aici unele soluții care sacrifică fiorul estetic în favoarea unei demonstrații didactice, excesiv de apăsate).

În ordine necronologică, dar în perspectiva unei recompuneri finale, cinematografia începe să lumineze etape-cheie ale istoriei unui popor născut la răscruce de lumi, un popor care a trebuit să viețuiască și să supraviețuiască la această răscruce.

După «Lupeni '29» (scenariul N. Țic, regia Mircea Drăgan), reconstituirea de mari proporții și de o fidelitate riguroasă, vecină cu documentarul, a marilor mișcări greviste ale minerilor din Valea Jiului din 1929, apare «Tudor» (după scenariul lui Mihnea Gheorghiu și în regia lui Lucian Bratu), filmul răscoalei din 1821, moment istoric crucial, privit prin tragedia personală a lui Tudor, unul dintre cei mai fascinanți eroi ai istoriei românești, o personalitate care care își intrigă epoca (cînd intră triumfal în București, iar mitropolitul îi oferă scaunul de domn — învingătorul respinge trofeul: «Ce să fac eu cu coșciugul ăsta?»), un vizionar trădat, dar filmul nu cuprinde acest ultim act — «primul film istoric românesc pe ecran lat!» se termină într-un moment de clocotitoare speranță. «Ne vom întoarce ca frunza și iarba primăverii», acestea sînt ultimele cuvinte care se aud pe ecran și ele pot fi considerate nu numai perspectiva unui film, ci concepția generală a Epopeii naționale, care începea atunci, în 1963.

În «Neamul Șoimăreștilor» (inspirat după cartea lui Mihail Sadoveanu, în regia lui Mircea Drăgan), legenda, fantezia, idila de epocă vor împinge în planul doi faptele istorice. Tentația somptuosului și a efuziunilor bucolice vor îndulci contururile unei epoci dure, vor romanța realitatea unei țări aflată într-un moment de cumpănă —



Filmul istoric nu este numai o hrană pentru cinefili. El a fost și rămîne pentru noi o formă de afecțiune pentru ființa noastră colectivă («Mihai Viteazul»)

sîntem în Moldova începutului de secol XVII; boierii iau silnic pămînturile răzeşilor, ţăranii dau foc curţilor boiereşti, năvălitorii «fură fetele». Filmul dă însă senzaţia unui spectacol cinematografic popular, un spectacol în care binele, adică vitejia populară învinge — trebuie să învingă! — răul, adică mîrşăvia impiatorilor.

După acest intermezzo, în care se simte ispita filmului de aventuri în costumaţie exotică, filmul istoric cutează să înfrunte teme extrem de complexe, extrem de dificil de tradus în termenii unei anecdote unitare. De exemplu, formarea poporului român, temeiurile existenţei noastre milenare pe aceste meleaguri, fuziunea între elementul dac şi cel roman, convertirea mîndriei băştinaşului şi a mîndriei învingătorului, contopirea lor într-o nouă realitate care va intra în istorie sub numele de Dacia Felix («Dacii» de Sergiu Nicolaescu şi «Columna» de Mircea Drăgan, ambele după scenariile lui Titus Popovici) sau lupta pentru libertate a poporului român exprimată prin una dintre cele mai luminoase figuri ale istoriei româneşti, Mihai Viteazul, erou legendar, simbol naţional, personaj de faimă europeană — el e primul om politic român despre care s-a vorbit în literatura epocii — cel care a anticipat şi a plătit cu viaţa visul de unire al Țărilor Româneşti.

«Mihai Viteazul» (scenariul Titus Popovici, regia Sergiu Nicolaescu) este un film care nu-şi refuză argumentele filmului istoric şi trage foloase dintr-o mizanscenă de mare amploare, care doreşte şi izbuteşte să depăşească condiţia filmului istoric, încearcă să dea trepidaţiei specifice filmului de acţiune o dimensiune interioară, încercînd să introducă meditaţia într-o peliculă preponderent dinamică, face adeseori să se desprindă dintr-o suită de tablouri realiste o simbolistică care depăşeşte ambiţiile genului: mantia eroului din

**Oricît de departe
s-ar situa filmul în trecut,
sensul lui dominant este
— trebuie să fie! —
un sens actual**



**Frumoasele filmelor istorice în costumaţie de epocă
(sau Irina Gărdescu şi Clara Sebök în «Mihai Viteazul»)**

scena încoronării de la Alba Iulia flutură albă, dar cu o cruce pe umăr, o cruce de culoarea singelui ca un semn rău prevestitor; imaginea cu valori plastice pline de trimiteri la tablourile de arhitectură bisericească, potenţează textul şi story-ul; scena bătăliei de la Călugăreni, cu luptătorul care se ridică din noroi strigînd «Victorie!», iar în clipa următoare recade în mocirlă străpuns de două săgeţi, depăşeşte în semnificatii weltanschauung-ul filmului istoric.

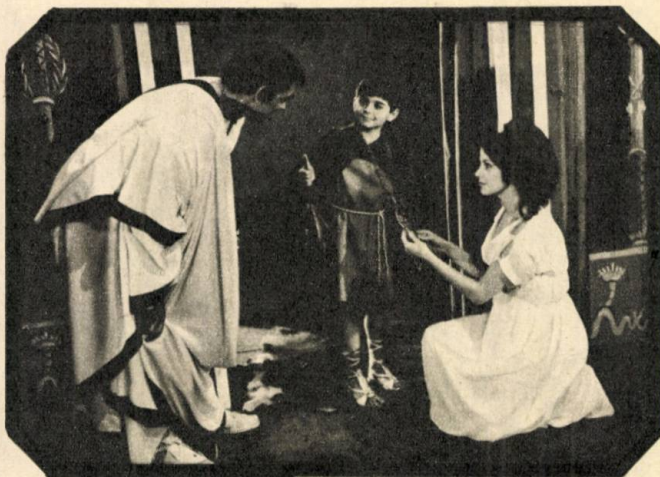
• Vex Populi

La un grad de reuşită mai înalt sau mai puţin înalt, aceste filme fluviu, poeme epice de mari dimensiuni (formula două «serii» devine regulă) au în mod evident o serie de trăsături comune. Acţiunea lor este dominată de statura impunătoare a eroului colectiv. Destinul personajelor din prim-plan este proiecţia la scară individuală a destinului unui popor. Marile personalităţi ale istoriei sînt, fără excepţie, «mari», în măsura în care vocea lor este vox populi. Aproape fără excepţie aceste filme sînt dominate de un patos atît de sincer şi pentru spectatorul român atît de captivant, încît preferinţa publicului pentru acest tip de filme apare ca un fapt sociologic. Într-o ţară cu o populaţie de 20 de milioane, «Lupeni» înregistrează 4 milioane de spectatori; «Tudor», 9,7 milioane; «Neamul Şoimăreştilor», 8,7 milioane; «Dacii», 8,3 milioane; «Columna», 6 milioane. Filmul istoric bate recordul încasărilor. Actorii filmului istoric devin peste noapte vedete naţionale. Reiese, evident, că preferinţa publicului român pentru acest tip de producţii depăşeşte sfera artei. Spectatorul merge la cinema nu numai ca să vadă «un film cu bătălii», ci şi ca să reîntîlnească vechile lui cunoştinţe din cărţile de şcoală. El e curios să-l vadă în carne şi oase pe Buerebista, căpe-

tenia dacilor «nemuritori», pe Decebal din poezia «La Sarmisegetuza stă mîndrul Decebal», pe Traian, împăratul despre care se cîntă în plugușorul, pe Mihai Vodă Viteazul, etc. Filmul istoric devine o formă de afecțiune colectivă pentru străbuni, pentru istoria patriei.

Aceasta fusese una din intențiile fundamentale ale Epopeii naționale. Asemeni cronicarului care cere ca «le-topisețele... să fie de învățătură», căci «cu acele trecute vremi să pricepem cele viitoare», Epopeea națională voia — și voiește — să facă din filmele sale lecții unei experiențe istorice, experiență care trebuie comunicată noilor generații, nu numai pentru ca ele să-și cunoască rădăcinile, ci pentru că ele să-și înțeleagă mai bine condiția lor actuală, pentru că, așa cum spune un filozof contemporan, așa cum trecutul a fost anticipație a prezentului, prezentul nu este decît o

Cultura românească a cuprins întotdeauna un fel de a privi lumea, parcă din perspectiva coloanei infinite



Sandale romane și suflet de dac
(«Columna»)

anticipare a viitorului. Acolo unde nu există anticipare, acolo unde nu există răspuns pentru acel «wohin», acel «încotro» la care trebuie să răspundă orice meditație, nici o operă nu-și mai are sens. Oricît de departe s-ar situa filmul în trecut, sensul lui dominant este — trebuie să fie — un sens viu, actual. Trecutul istoric e un mod de a medita asupra prezentului, a medita de pe pozițiile unei orînduiri radical deosebite de cele care au precedat-o, a medita din interiorul unei ideologii socialiste, a medita asupra problemelor fundamentale ale individului ca individ și ca parte din ființa colectivă a poporului său. Într-o profesiune atrasă de prea multe ori de conflicte mărunte, de drame periferice, de istorioare fără semnificații. Epopeea națională a avut și are meritul de a ridica gîndirea cinematografiei românești la nivelul unor probleme mari și unor dez-

Un moment de cumpănă istorică cu viteji, cu romanțe și, uneori, cu dansuri de cadîină
(«Neamul Șoimăreștilor»)





Dramele istoriei acoperă dramele inimii?
(Ioana Bulcă, înălăcrămata soție a lui Mihai Viteazul)

bateri grave și mature despre nevoia de ideal, despre libertate ca necesitate înțeleasă, despre demnitate socială și națională.

● **Lumea să trăiască...**

În zonele limitrofe ale Epopeii naționale, se dezvoltă o producție care, fără să renunțe la valorile didactice, pune accentul pe divertisment și preia fără reticențe metodele filmului de capă și spadă, colorându-l cu vopsele autohtone. Titlul cel mai semnificativ este «Haiducii», un serial de mare popularitate (povestind, cu mai multă sau mai puțină vervă, bravurile unor pardaiani valahi, mușchetari în Țări și justițieri pe cont propriu). Lupta de clasă îmbracă mania aventurii și încalță ritmul cavalcadei. Când nu se bat cu săbii (sau, respectând spe-

cificul, cu ciomagul), eroii poposesc pe la crîsmărițe cu nuri, prin iatacuri boierești sau în haremuri cu cadine sperioase, dar popasurile sînt scurte, căci la tot pasul apare un arnăut viclean, un boier care vinde țara, un turc care aduce firmanul, o jupîniță în primejdie, un domnitor la un pas de mazălire, și haiducii trebuie să-și îndeplinească misiunea lor de împărțitori ai dreptății și trebuie mereu să «ia de la bogați și să dea la săraci», să bage spaima în ciocoi și apoi să se retragă în codri, lăsînd în urmă legende, ochi plîși de femeie, ecourile chefurilor cu lăutari și filozofia lor din vreme de popas: «toată lumea să trăiască, numai noi să nu murim». Regia (Dinu Cocea) nu e întotdeauna nici la nivelul aspirației, nici al rîvnei, și în nici un caz la nivelul prozei lui Eugen Barbu, unul dintre scenariști — dar serialul, în pofida grimaselor pe care le fac uneori criticii,

înregistrează o afluență record și un mare entuziasm, în special în rîndurile adolescenților.

● **Pentru ce?**

Fără să intre perfect în contururile filmului istoric, dar aparținîndu-i ca spirit, pe trunchiul epopeii naționale începe să se dezvolte **drama individuală sub pecetea istoriei**, adică o serie de filme în care evenimentul istoric nu mai este element de prim-plan, dar nu se restrînge nici la element de fundal, la o funcție de colorant. Eroul individual se desprinde din fresca eroului colectiv, nu lăsînd fresca în umbră, ci îngroșîndu-și conturul într-un tablou care rămîne în continuare puternic luminat. De fapt, chiar dacă ar vrea, eroul filmului nu se poate detașa de frescă, adică de contextul lui istoric. Istoria,

mai bine-zis momentul concret istoric, nu este în aceste filme numai **cadrul** biografiei, ci și principalul ei determinant. Individul se simte strivit, nu de un alt individ, ci de o anumită așezare a lumii. El se luptă cu această așezare, cu nedreptățile, cu erorile ei, cu aberațiile ei, cu alte cuvinte, în aceste filme conflictul pornește de la faptul că eroii își refuză destinul istoric. Nu vor să mai aparțină epocii lor. Vor să-și schimbe epoca — uneori chiar cu prețul vieții.

Cele șase femei din «Golgota» (regizor Mircea Drăgan), cele șase văduve de muncitori uciși în timpul unei greve, care se duc să-și facă dreptate, adică să obțină o pensie pentru copiii lor, aceste șase făpturi rătăcind prin ploaie, prin noroaie, escortate de jandarmi, bătute, siluite, amenințate cu moartea, devin în final un fel de simbol al unei umanități hăituite, terfelite prin noroaie,



O figură desprinsă dintr-un tablou votiv.
O statură care face cinste filmului istoric (Dina Cocea)

o umanitate «la capătul răbdării». Petre, eroul din «Răscoala» (regizor Mircea Mureșan, premiul pentru opera prima la Cannes—1966), este o altă față a acestei omeniri care «nu mai poate răbda». Insul trăiește istoria atât de plenar și cu o astfel de intensitate, încât răscoala țaranilor din 1907 este pentru el nu un **eveniment**, fie chiar și un eveniment istoric, un tragic eveniment istoric (în câteva săptămâni au fost omorâți — se știe — 11 000 de răsculați și aceasta este o cifră oficială!). Evenimentul nu este în afara personajului. Drama individului se confundă cu drama istoriei, așa cum hora țaranilor cu strigătura aceea sumbră — «Foaie verde mătrăgună/Hora asta nu-i a bună» — se confundă cu drama istoriei.

«Pădurea spânzuraților» (Liviu Ciulei, premiul pentru regie la Cannes, 1965) este

**Cinematografia luminează etapele
cheie ale istoriei unui popor
născut la răscruce de lumi,
un popor care a trebuit
să viețuiască
și să supraviețuiască
la această răscruce**

tot expresia unui conflict între om și istorie. Într-un film cu aparență de film de război, conflictul se dă în spatele frontului, în conștiința acestui ofițer care simte că nu mai vrea să se miște în virtutea inerției, un om care începe la un moment dat să-și pună întrebarea «Pentru ce?». Pentru ce e nevoit să se supună orbește unor principii oarbe? Ce este, în

definitiv, acel comportament pe care ani de-a rândul a fost învățat să-l numească «sentimentul datoriei»? Care este, de fapt, datoria lui? Și alte multe și chinuitoare întrebări fundamentale: care este drumul pe care trebuie să meargă omul pentru ca viața lui să rămână, până la sfârșit, demnă? Ca și eroii din filmele precedente, Apostol Bologa, ofițerul, moare pen-

tru că nu mai acceptă să fie instrument, pentru că «vrea să-și facă singur istoria».

Această integrare a omului în istorie, această topire a istoriei în biografia insului, am putea spune că reprezintă o caracteristică a cinematografului românesc (care — e adevărat — nu a izbutit de-a lungul anilor să-și formeze un profil foarte expresiv, nici un timbru de neconfundat, dar care a străbătut și străbate încă un proces de autodefinire și una din primele trăsături specifice care ies la lumină pe parcursul acestei cristalizări, este tocmai această **vocație a istoriei**. Autodescoperindu-și vocația istoriei, cineastul se face ecoul unei înclinații proprii poporului din care provine. Sufletul românesc, ca și arta românească, s-au distins întotdeauna printr-o excepțională capacitate de a vibra în fața timpului, a

timpului ca pseudonim al eternității și a istoriei ca felie de eternitate. Cultura românească a cuprins întotdeauna un fel de a privi lumea — parcă din perspectiva Coloanei infinite. Înțelepciunea, istețimea, umorul românesc sînt mereu marcate de experiențele unui lung lanț de generații, care au trebuit să supraviețuiască luptînd cu urgia istoriei, luptînd în primul rînd, dar și coexistînd cu urgia istoriei, smulgînd de la ea un răgaz, un răgaz nu în vederea pactizării, ci pentru a-și readuna forțele, a-și obloji rănile pentru lupta următoare.

Firește, nu toate filmele care au avut pretenția să fie o meditație asupra istoriei mai îndepărtate sau mai apropiate au izbutit ceea ce și-au propus. Multe dintre ele au

rămas o simplă ilustrare a eroismului (a eroismului comuniștilor din ilegalitate, a eroismului soldatului român de pe frontul antifascist, a eroismului clasei muncitoare sub conducerea partidului care înfăptuiește actul de la 23 August, a eroismului în munca de edificare a unei noi societăți, etc.). Multe dintre ele au fost depășite de exigențele ulterioare; altele au fost depășite înainte de a apărea pe ecrane. Toate au pentru noi importanță afectivă. O parte izbutesc însă să reziste unei confruntări care depășește sentimentele și sentimentalismele și cei care sînt interesați în stabilirea unor nuanțe descoperă că această categorie de filme pe care am numit-o destul de vag «dramă individuală sub pecetea istoriei»

a fost nu numai o școală civică, ci și o școală cinematografică. Principalii regizori români s-au format la școala dură, adeseori excesiv de dură a acestor filme, și nu e deloc lipsit de importanță că acei care se numesc «cadrele de bază ale cinematografilei noastre» vor merge spre maturitate, înfruntînd o astfel de problemă, înaintînd în ritmul acestui marș aspru și nu în ritm săltăreț de cha-cha.

Acest tip de film, care nu îngăduie obiectivismul și frivolitatea, și-a spus un cuvînt hotărîtor în formarea unei conștiințe cinematografice angajate. Regizorii și scenariștii se maturizează nu închiși în ei, nu contemplîndu-și micuțul lor eu, ci scrutînd mișcările lumii în care au apărut, sensurile și

oamenii acestei lumi în plin proces de primenire. Tema **luptei** se aprofundează, nu atît pe cît am vrea, nu atît pe cît s-ar cere, dar este evident că anii care au trecut nu au trecut degeaba. «Toți într-un glas» nu mai înseamnă «toți pe același glas».

Bineînțeles că filmul istoric nu poate înlocui meditația asupra actualității și dezbaterea acestei actualități. Dar apare din ce în ce mai clar: «filmul despre trecut», «film despre prezent» nu numai că nu se exclud, dar sînt două genuri care nu pot trăi unul fără celălalt. Pentru că prezentul este o anticipare a viitorului. Așa cum trecutul a fost o anticipare a prezentului.

Ecaterina OPROIU

«Toată lumea să trăiască, numai noi să nu murim»
(Haiducii, hangîța și Marga Barbu)

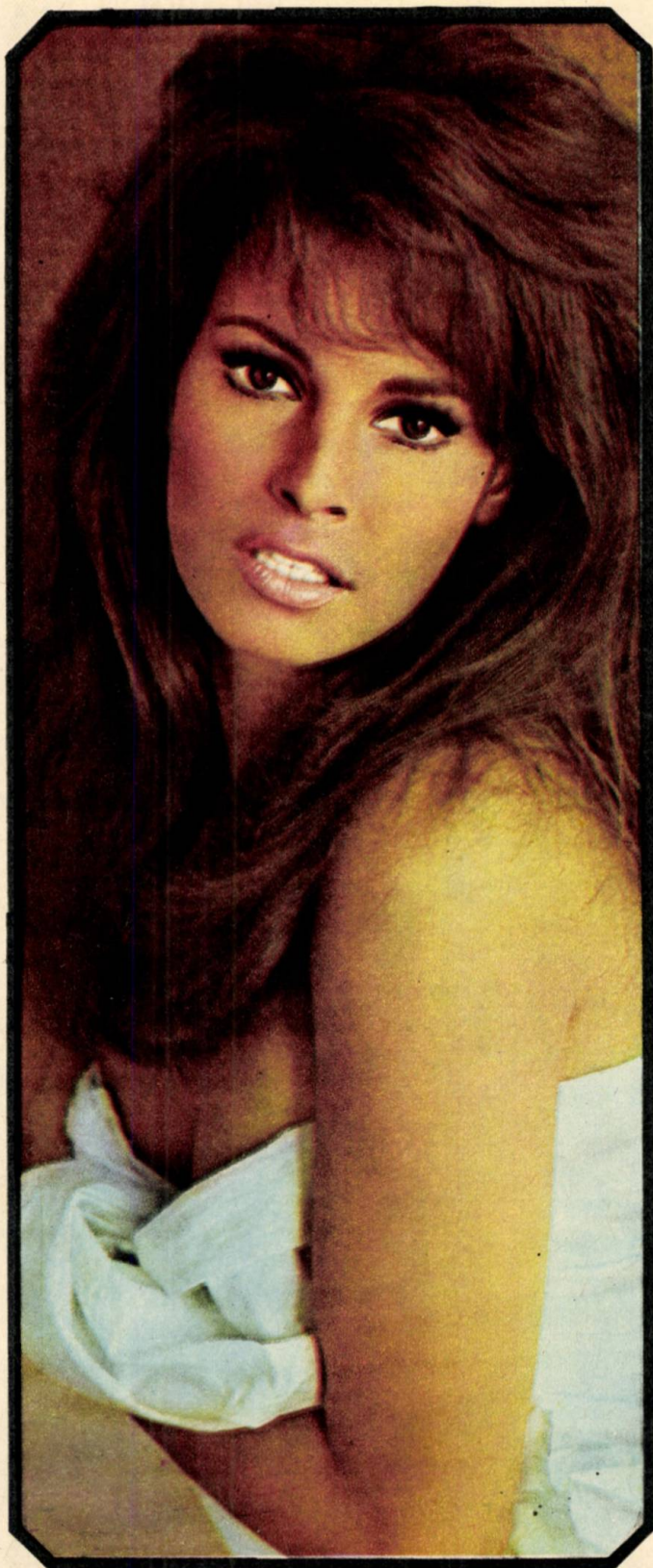




FILMELE PE CARE LE VISĂM

51
de
confesiuni
în 6
holuri
de cinema:
Capitol,
Central,
Gloria,
Flamura.
Modern,
Scala.

●
32
bărbați
și
19
femei
între 14
și
70
de ani—
unii
incognito,
alții
spunîndu-și
numele —
ne
destăinuie
filmul
visurilor
lor
(încă
nerealizat).



Eroina să nu stea totdeauna în casă, îmbrăcată ca de oraș

De dragoste, sub semnul «Luceafărului»

Să începem, într-o ordine arbitrară, cu visurile de dragoste. Evident, se pornește foarte de departe și anume de la ecranizarea «Luceafărului» lui Eminescu, cu precizarea că n-ar trebui uitate nici ultimele versuri: «Trăind în cercul vostru strîm/ No-

listă». Adusă astfel pe pămînt, drama iubirii neînțelese poate apare însă și altminteri. De pildă, «tînăra să fie superioară profesional și să apară o neînțelegere în care ea vrea să-și impună punctul de vedere». Dar orgoliul masculin nu permite inversarea rolurilor: «Pînă la urmă însă, tînărul, ținînd seama că e bărbat, se supără și fata o să încerce o împăcare. Fiindcă tot bărbatul e superior» — zice *Stan Traian, mecanic, 20 de ani*. În fine, *Iulian*

Ilina, 20 de ani, vrea «Un film de dragoste, în care erou să fiu eu însumi, să apar eu personal pe ecran, să fiu acolo și să mă văd apoi din sală cum sînt».

În ciuda tradiționalei suzeranități masculine apar sugestii în care Hyperion devine feminin. «M-ar interesa foarte mult păreriile băieților despre o fată care ține cu adevărat la un alt băiat. În film, fata ar înțelege că totul este un joc pentru băiat. Totuși, cineva îl ajută pe el să-și

dea seama de sentimentul ei și s-o iubească oarecum mai mult» (zice o *elevă care nu vrea să-și dea numele*). «Eroii să fie doi tineri. Băiatul definește omul drept un animal care știe să se folosească de libertatea sa. Dar fata se gîndește că omul este un personaj exponențial, adică se reprezintă pe sine, dar este în funcție de ceilalți. Confruntarea lor decisivă ar fi provocată de un insucces al băiatului» (*Adina Cîmpeanu, elevă la Liceul «Ion Creangă»*).



«Totul se termină într-un accident»



«Tot bărbatul e superior»

rocul vă petrece/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece» (*Radu Elisabeta, elevă*). *Marin Dumitru, vopșitor auto, 26 de ani*, nu se gîndește la poemul citat dar, tematic, este în același registru: «Aș vrea să văd un film inspirat de conflictul între iubire și interes, între un băiat fin și o fată materia-

**«Un film de dragoste
în care eroul să fiu eu însumi,
să apar eu personal pe ecran
și să mă văd apoi
din sală cum sînt»**

De dragoste, sub semnul lovestorysmului

Mulți dintre cei care ni s-au confesat sau au dat frîu liber fanteziei, imaginînd la invitația noastră subiecte de film, trădează o predispoziție specială pentru epicul de largă respirație, uneori de colora-



«Tinăra să fie superioară profesional»

tură melodramatică. «Filmul să înceapă din copilărie, prezentînd viața unei fete din rîndul maselor, de la țară. Mai întîi, un conflict cu cei de acasă. Apoi tata ar pleca, ar veni la oraș și ar da examen la o școală. Ar face și poezii. Pe parcurs, să intervină în viața acestei fete un băiat care s-o ajute într-un fel, să participe la necazul ei, să fie într-un fel activ. Dar cînd e să se încheie totul cu bine, ea să fie lovită de o boală grea. De ce vă mirați? Da, chiar să moară! Ar fi ceva autentic. Dar să i se publice unele poezii» (*Cocoș Sinica, elevă*).

«Love story» este citat de mai mulți dintre interlocutori ca un model. «Aș vrea un film ca romanul «Moartea lebedei». Nu știu dacă l-ați citit. Nu știu cine l-a scris, dar e bun. E vorba despre o fată care face balet de la 5 ani, dar la o anumită vîrstă i se întîmplă ceva, un accident. Ea nu mai poate dansa. Totuși este încrezătoare în

viață» (*Elevă, incognito*). De obicei, apariția providențială a unui băiat obligă fatalitatea să se retragă, iar fata să i se supună într-o fericire, cum se întîmplă într-o povestire sinistră: «Eroina filmului ar fi o fată care a suferit o dată un accident și ar apare în film și părinții ei care au fost șocați la vremea respectivă și întristați. Fata să întâlnească însă un băiat care s-o înțeleagă, să fie opus ei, s-o domine, ei să ducă împreună o viață în așa fel, încît ea să uite că a avut un accident. Fata este foarte drăguță — nu zîmbești, nu e vorba despre mine. E o croitoreasă la care lucrez eu. E brunetă, cu ochi negri și acum nici nu se mai observă că a avut ceva la picioare» (*Fischler Irene, elevă*).

Mai presus de dragoste

Tranziția către preferințe tematice mai cuprinzătoare

se face treptat. Construcția filmelor imaginate se complică. Situațiile cîștigă în acuitate: «Am cunoscut-o într-o seară, la o reuniune și mai ales după reuniune. Dar nu știu de ce, după aceea, ea m-a izgonit. Unele fete nu acceptă probabil să mai vadă pe bărbatul față de care și-au trădat slăbiciunea. Bineînțeles că am revenit, dar nu după mult timp totul s-a terminat într-un accident stu-

pid de mașină. De fapt, filmul de aici ar trebui să înceapă, apoi să facă o retrospectivă, dar să urmărească și ce s-a întîmplat cu mine în continuare, după accident. N-am știut ce să mă fac, am vrut să renunț la totul, dar apoi mi-am dat seama că în viață n-ai voie să renunți la nimic și că principalul, mai presus de orice, e să nu te izolezi, să nu fi singur» (*Ionas Grigore, student, 22 ani*). Este certă, totuși, în unele răspunsuri, nevoia de a găsi un sens limpede și o măsură exactă a sentimentelor: «Pentru că să ne dăm seama cît de adevărate sînt sentimentele, trebuie să nu se rîdă de ele, să nu fim nevoiți să le ascundem mereu» (*O elevă, clasa a XI-a*). «În dragoste, totul este sinceritatea, cîntea față de celălalt. De aceea filmul la care m-aș opri eu ar combate spiritul acaparator, atitudinea asocială care tinde să te izoleze de restul lumii și să te împiedice să mai gîndești» (*Electrician, 20 ani*). Repelele sociale devin din ce în ce mai numeroase: «Știți, filmul pe care n-aș putea spune că

«Cînd e să se termine totul cu bine, ea să fie lovită de o boală grea. De ce vă mirați? Da, chiar să moară! Ar fi ceva autentic»

«Un băiat obligă fatalitatea să se retragă»



I-am visat, dar pe care aş vrea să-l văd, dacă s-ar face după voia mea, n-ar fi nici tragedie, nici dramă, ci ceva cât se poate de aproape de adevăr. Cel mai mult mi-ar place ceva despre tinerele familii, despre începutul vieţii în doi, procesul de adaptare a tinerilor, după viaţa liberă cu care se obișnuiseră, apoi la apariţia primului copil. Ideea pe care autorii ar trebui s-o urmărească ar fi aceea a înţelegerii, adică ceva mai presus de dragoste» (*Dumitru Doina, casnică, 19 ani*).

Nu de dragoste

Se semnalează însă şi cite un gest mai net, vrînd să dea brusc discuţiei o altă turnură: «În orice caz, filmul pe care mi l-aş dori eu cel mai mult n-ar fi un film de dragoste. Pentru că dragostea este o temă foarte serioasă, dar prea intimă, prea diferită de la om la om, pentru ca un film să poată face altceva decît — în cel mai bun caz — o elegie. Aşa că ceea ce aş vrea eu cel mai mult ar fi un film politic, din zilele noastre, bineînţeles. N-ar fi simplu, dar ar fi posibil şi necesar. Pentru noi, filmul politic ar fi o chestiune de fineţe. În mare, toţi sîntem conduşi de aceleaşi idei. Dar trebuie să particularizăm, să condiţionăm în mod concret valoarea adevărului la o idee. Tocmai de aceea efortul artistic mi s-ar părea mai fecund pe un asemenea teren, fiindcă ar însemna o continuă apropiere de realităţi, de oameni luaţi ca indivizi, o continuă descoperire de nuanţe, de adevăruri cu putere generalizatoare. Iar adevărul pe care ne putem sprijini cu certitudine este în primul rînd munca şi conştiinţa umană» (*Absolventă a Facultăţii de medicină, 25 ani*).

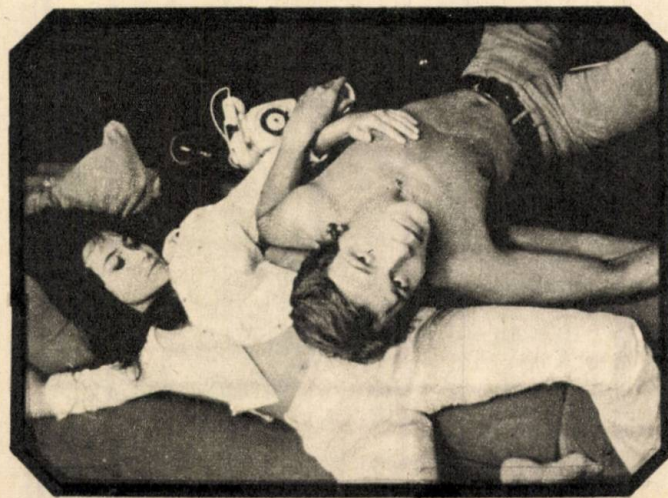
Deşi unică prin severitatea ei, această respingere a filmului de gen nu e totuşi singular. Chiar dacă nimeni nu mai răspunde atît de răspicat, mulţi ţin să se distanţeze de orice formulă unilaterală. Ei precizează: «nici comedie, nici tragedie, nici



O fi omul «un personaj excepţional?»

**«Un film social,
din orice mediu,
dar în care să fie vorba
despre soarta unui
om de azi»**

«După aceea, ea m-a izgonit»



film de aventuri, ci ceva cît se poate de firesc». Sau: «nici tragedie, nici comedie, ci poate o dramă lirică»; sau: «un film pe teme sportive, dar nu o comedie, ci ceva serios»; sau: «orice, dacă e bine jucat, dar nu film poliţist şi nici scene de masă».

Cei care se gîndesc în continuare la filme de gen precunizează ei înşişi o reconsiderare a formulelor respective: «un film istoric de mare anvergură, dar în care victoria să se obţină nu prin bătălii, şi accentul să cadă pe partea strategică»; «o comedie satirico-eroică a cărei acţiune să se petreacă în aviaţia militară, în timpul ultimului război; pentru că există şi un eroism involuntar sau chiar comic, care nu e prin asta mai puţin semnificativ»; «aventuri în actualitate, poliţiste sau de spionaj, dar nu atît despre detectivul supraperfect şi factotum, cît despre munca migăloasă, despre lungile pregătiri şi aşteptări pentru fiecare caz minor, pentru a compune din detalii insensizabile mozaicul sau labirintul care duce la ţintă»; «comedii în care să nu vedem clasicul conflict între bine şi rău, ci un contrast comic, ironic, între şablon şi ceea ce este nou şi tineresc în viaţă» s.a.m.d.

Soarta unui om

Suprasaturarea de naivităţile consacrate ale filmelor de gen dă cîştig de cauză filmului de actualitate realist, angajat în dezbaterile preocupărilor civice şi intime ale omului de azi: «Un film de toate zilele, psihologic, în mediul muncitoresc. Eroul ar putea fi un tînăr, am urmări munca lui, o idilă, dorinţa lui de a găsi un rost vieţii, de a-şi întemeia o căsnicie. Tînărul are însă prieteni într-un mediu deplasat, scandalagii care nu vor să se ţină de treabă. Ideea ar fi că munca este esenţială. De aici pleacă totul». (*Mateescu Constantin, sudor, 23 de ani*); «Un film social, din orice mediu, dar în care să fie vorba despre soarta unui om de azi. Totul ar începe la o întîlnire

«Etica
socialistă nu
poate accepta
deviza
«bani să
iasă».
În primul
plan este
soarta
omului»



Înainte de a muri, fata ar face și poezii

cu colegii după 20 de ani, când eroul își face un examen de conștiință și se întreabă dacă nu-i trece viața și dacă el n-a realizat prea puțin. La începutul carierei, el a greșit cumva. Și, în general, nu întotdeauna cel mai deștept reușește» (*Tehnician, 40 de ani*); «Propun un film politic și moral despre relațiile de muncă și umane dintr-un mediu muncitoresc. Un om își caută locul cuvenit în societate, după ce 20 de ani s-a mulțumit să muncească aproape indiferent ce și unde. El avea o diplomă de studii pe care nici n-o arătase celor în drept. Când trece de 40 de ani, o arată. De ce n-a arătat el diploma mai demult?! Unii se miră din prietenie, alții din invidie și sînt și unii care îi devin dușmani. Și atunci se organizează un concurs pentru locul la care el crede că îi dă dreptul diploma. Dar poate că el se înșală și nu-și dă seama că acum e depășit. Sînt alții, mai tineri, cu cunoștințele la zi. Și poate chiar că acel concurs e făcut ca, oricum, el să-l piardă. Sigur, în finalul filmului, dreptatea ar trebui să-și spună cuvîntul. Dar mai adevărat ar fi ca situația să rămînă cu un semn de întrebare, de învățătură pentru alții: omul potrivit la locul potrivit, dar și la timpul potrivit» (*Mircea*

Olteanu, șef de secție la țesătorie. 41 de ani)

Eroii — prietenii mei

După filmul politic, filmul dramatic de actualitate e susținut printr-o abundență-record de sugestii. Mereu prezentă este tentația epicului. Se solicită largi panoramice biografice: «Eroii filmului să fie prietenii mei — din copilărie pînă la maturitate. Îmi dau seama că e foarte greu de redat așa ceva într-un film, mai greu decît într-un roman. Dar nu mă gîndesc neapărat la un singur film și nici la un film cu mai multe serii, care e mai totdeauna fastidios. Mă gîndesc la cinematografia noastră în ansamblu. E foarte interesantă viața unui copil pînă la 6 ani, dar altfel decît în filmele în care copilul privește un peștișor într-un borcan sau e implicat în acțiunea unui basm fără nici o legătură de ton cu mitologia noastră națională. Apoi școala, apoi prima dragoste, prima femeie, primele răspunderi sociale. Deci reperele reale ale vieții, care sînt de obicei evitate în filmele noastre» (*Aldea Gabriel, student la politehnică, 21 de ani*).

Ca o încununare necesară a genului este menționată

fresca social-politică din trecutul imediat: «Filmul să se petreacă la țară, în timpul copilăriei noastre, în anii 1945 — 1949, cînd părinții și chiar noi înșine mai aveam de suferit din pricina ultimilor răutăți boierești» (*Costică Bejenaru, muncitor, 23 ani*); «Un film politic care să arate perioada din 1944 pînă astăzi, felul cum au fost înfrînte bur-

ghezia și moșierimea, greutățile prin care s-a trecut în lupta pentru ridicarea celor de jos la o viață nouă și liberă, sub conducerea Partidului Comunist Român» (*Caporal, 26 ani*). Spiritul revoluționar se cere perpetuat firesc în lupta pentru dezvoltarea armonioasă a societății socialiste contemporane: «Conflictul în filmul care mi-ar place mie cel mai mult și mi-ar sta la inimă, ar trebui să fie între mentalitatea celui care spune «copilul meu» și a celor care spun «copiii noștri», între cei care spun «După noi potopul» și cei care trebuie să muncească și pentru ei. Pentru că etica socialistă, pentru care partidul luptă acum mai mult decît oricînd și pe care muncitorii au sprijinit-o totdeauna, nu poate accepta deviza «bani să iasă». În primul plan este soarta omului. Unii umblă însă după ciștiguri, profită de funcții, ca să ne înșele fetele, în ședință vorbesc în lozinci, iar după ședințe se fac că nu te cunosc» (*Lăcătuș, 52 ani*).

Un film de familie

«În unele căsătorii tinere se pot ivi diverse alte tentații: o fustă mai scurtă, un păr blond, niște ochi albaștri... Da, asta în ceea ce îl privește

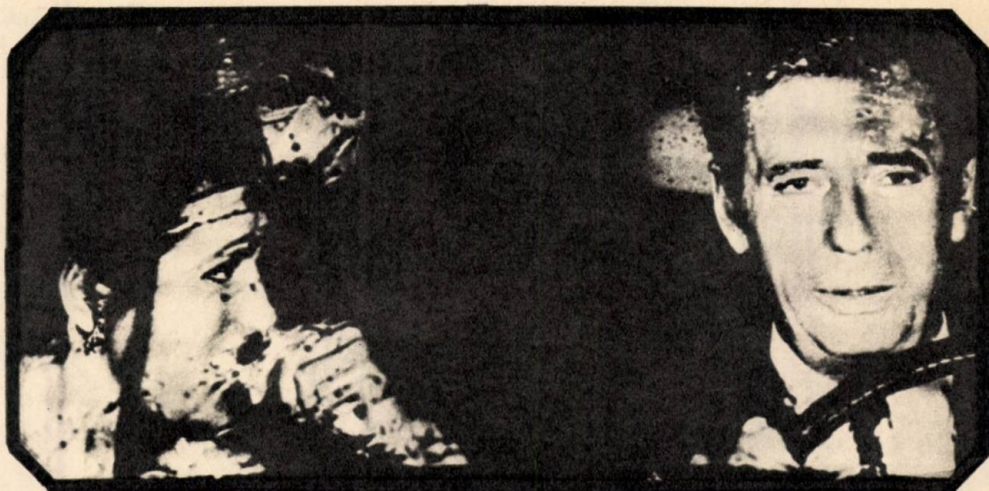


«Apoi fata ar pleca,
ar veni la oraș»...

mai o cercetare de acest gen ne-ar putea oferi răspunsuri adecvate privitor la impactul cinematografului cu realitatea și la capacitatea acestuia, a cinematografului, de a influența și a modifica anume structuri ale realității din care se inspiră.

O delimitare trebuie făcută de la început: se poate discuta în ce fel ilustrează o parte a producției cinematografice occidentale în mod voluntar «relele» societății de consum și în ce fel le ilustrează involuntar o altă parte a aceleiași producții cinematografice occidentale.

Prin «voluntar» înțelegându-se aici acele realizări care **își propun** cu luciditate și cu anume intenție (variind de la caz la caz) abordarea și comentarea acestor «rele». Cu alte cuvinte, peliculele care doresc și izbutesc să pună degetul pe rană, filmele cu valoare de **document**, filmele serioase și gra-



Dedesubturile unui asasinat politic («Z»)

ve care, puse unul lângă altul, riscă de a fi oglindă a lumii din mijlocul căreia au ieșit.

Majoritatea filmelor din această «categorie» sînt așa-

zisele filme politice, adică peliculele care, fie că se referă direct la un eveniment politic, fie că, prin problematica lor socială, se referă, în ultimă instanță, tot

la o sumă de realități politice. Ele conturează tabloul complex al unei lumi stranie, de înțeles, dar imposibil de justificat, lumea în care politica e o afacere crudă

Violența de dragul violenței (fotogramă dintr-un film polițist de serie)



DOSARELE (cinematografice) ALE EPOCII

«Scuză-mă,
dar dinții dumitale
sînt înfipti
în gîtul meu»

și adesea diabolică, lumea unui perpetuu război secret purtat cu arme înșelătoare, lumea unde business-ul politicii se hrănește din credința altora că vor merge totuși în paradis, chiar dacă sînt clasă muncitoare. E interesant de observat că realitatea aceasta a marii sau mai micii politici poate lua cele mai diverse forme, în funcție de «fabula» propriu-zisă, care poate relata un asasinat politic («Z», «Atentatul», «Cazul Mattei»), un proces politic («Sacco și Vanzetti»), o teroare politică («Nașul», «În umbra violenței», «Mărturisirile unui comisar de poliție făcute procurorului republicii») sau o trișerie politică în raporturile cu o clasă socială («Clasa muncitoare merge în paradis»). Esența tuturor acestor filme amintite aici, a lor și a multor altora, este comună, în ciuda deosebirilor de subiect și, cum spuneam, de formă. Ele dau, în ultimă instanță, imaginea destul de exactă a uneia din cele mai complexe forme de violență a secolului XX în occident: politica. Îndeobște aceste filme exprimă o delimitare a realizatorilor față de realitățile comentate și nu este deloc întîmplător faptul că ei, realizatorii de filme politice, sînt nu o dată, implicați și în afara artei, în viața de zi cu zi, în politică, în postură de militanți.

Denunțarea violenței constituie o altă principală «sursă de inspirație» pentru aceea parte a producției cinematografice occidentale care încearcă să se apropie, să analizeze și, eventual, să explice fenomenele ce agită și zguduie azi societatea de consum. Crima, jaful, drogul, sexualitatea, amoralitatea, pornografia, alienarea, cinismul în relația individ-individ, insecuritatea personală, ruperea de cultură, etc. etc. — iată numai cîteva repere ale peisajului reținut pe peliculă sub cele mai diverse forme, de la filmul-document, realizat cu camera ascunsă, pînă la comedia amară, de la ficțiunea dramatică pînă la filmul polițist realizat pe bază de dosare reale.

Diversitatea acestor formule nu demonstrează decît varietatea de tonuri pe care se poate vorbi despre unul și același fenomen — violența — și despre formele lui de manifestare în cadrul anumitor structuri sociale, politice și economice. Imaginea finală pare «apocaliptică», exacerbată, insuportabilă, dar, din păcate, nu e decît o fidelă copie a realității. Cinematograful occidental, o parte a lui firește, se află azi, mai mult ca oricînd, la ora adevărului, pentru că azi, mai mult ca oricînd, el este chemat să fie martor — acuzator, la nevoie — al «tă-



Portretul unui om asasinat
din motive politice («Cazul Mattei»)



Pregătirea legală a unui asasinat politic («Sacco și Vanzetti»)

relor» societății.

Întrebarea este: în ce măsură reușește această producție cinematografică relativ sau de-a binelea angajată, în ce măsură reușește, deci, această producție de filme care ambiționează să facă dosarul epocii sale, în ce măsură reușește ea să nu fie doar un reflex al unei stări de lucruri, ci și un mijloc de a acționa asupra acestei stări; nu doar o trecere în revistă, ci și un eficace semnal de alarmă; nu doar un document, ci și un factor de influențare și de activare a opiniei publice. Sigur, opinia publică a fost zguduită — ca să dau un

singur exemplu — de filmul americanului Merrick despre «clanul» Manson. Cu atât mai mult cu cât era vorba de un ciné-vérité. Dar este tot atât de sigur faptul că nu această peliculă mai aproape de «vérité» decît de «ciné», nu ea singură, prin simpla ei existență, poate garanta imposibilitatea nașterii unui alt «clan» Manson. În fond, cinematograful nu e decît artă și industrie. El poate fi însă pe bună dreptate considerat forță de conștiință, dacă se poate spune așa, și e suficient să știm că fie numai și un singur om a fost zguduit văzînd filmul «Manson», pen-

tru a fi îndreptățiți să avem speranțe.

Că filmul e o lume nu încapе îndoială. Că lumea e un film rămîne de demonstrat. Cu mari șanse de succes. Un grup de tineri occidentali au devalizat rapid și spectaculos o bancă; unul din ei este prins și explică poliției că el și ceilalți nu au făcut decît să reproducă, punct cu punct, modul de jefuire a unei bănci, așa cum l-au văzut în filmul cutare. Influența este posibilă în toate sensurile.

Cercul vicios al violenței

Aci ne aflăm dintr-odată

în miezul altei probleme, urmînd a intra în discuție a doua categorie de filme amintită spre începutul acestor însemnări, anume acele filme despre care spuneam că ilustrează involuntar «relele» societății de consum. «Involuntar» nu este în cazul de față un termen exact decît în măsura în care îl opunem celui de «voluntar», «cu intenție», adică. Acelui părți a cinematografiei occidentale care se preocupă de realizarea unor filme grave, a unor filme-document, nu o dată acuzatoare, i se opune, așadar, un alt gen de producție, cel care este și el, în felul său, un document,

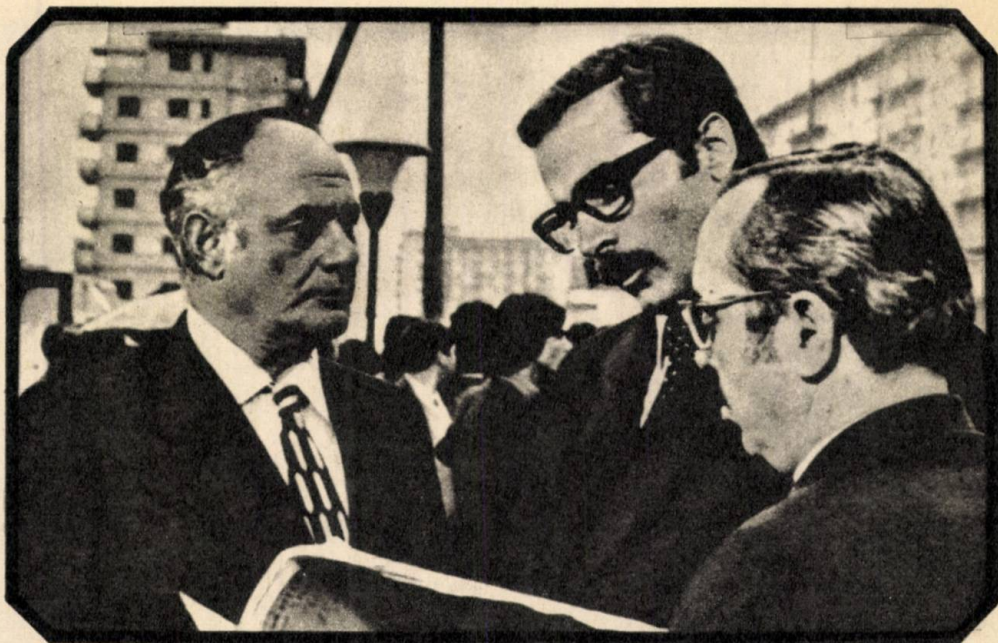
DOSARELE (cinematografice) **ALE** **EPOCH**

O realitate
nocivă
poate inspira
un cinematograf
nociv



Socul marilor afaceri («Cu mâinile pe oraș»)

involuntar însă, al realității. Involuntar, pentru că această producție scoate la lumină filme care nu își propun să vorbească și să înfățișeze din afară violența și toate formele sale de manifestare, ci sînt, pur și simplu, gratuit violente; nu-și propun să analizeze «relele» societății, ci le reconstituie și le expun, precum marfa într-o vitrină; nu au un gînd și o poziție față de aceste fenomene, ci le înfățișează, dimpotrivă, aproape cu voluptate, supralicitîndu-le, în



Dosare trucate, false mărturii, șantaje — toate sub semnul legii
(«Mărturisirile unui comisar...»)



virtutea principiului comercial: asta cere publicul, asta place publicului, asta oferim.

«Explozia» filmului pornografic și de violență din ultimii ani nu ilustrează decît mecanismul curios și periculos prin care într-o societate de consum, arta — în speță cinematograful — poate deveni, la rîndu-i, de consum. O realitate nocivă poate inspira un cinematograf nociv. Cinematograful poate deveni, fără intenție, document dramatic, «dramatic» referindu-se aici nu numai la realitatea care îi este sursă de inspirație acestui cinematograf, ci și la neputința lui de a se delimita de acea realitate cu care ajunge să se confunde. Lumea e violentă, înțelegîndu-se prin asta viciile fundamentale ale lumii moderne: drogul, sexualitatea, războiul, crima, etc. — dar filmul nu mai este un comentariu al acestor vicii, ci devine el însuși violent, devine el însuși drog. Iată, aparent numai o nuanță, în realitate însă un proces periculos, atît prin consecințele lui ce nu întîrzie să se arate — cît și printr-o anume labilitate a cinemato-

grafului ca artă, pe care el o poate sugera.

Filmul-drog

«Dialogul» acesta «de la distanță» între cele două moduri de a privi și de a reflecta cinematografic fenomenele-limită ale societății de consum nu e purtat cu arme egale, căci nu o dată filmul-drog are cîștig de cauză în fața filmului despre drog, să zicem; nu o dată se dovedește în mod dureros că filmul-document (eventual și critic) este «prizat» de un grup restrîns, în timp ce filmul-marfă, cinematograful-sexy și porno, cinematograful «scuză-mă, dar dinții dumitale sînt înfiți în gîtul meu» înregistrează nu numai un succes de public considerabil, dar tinde chiar, cum am văzut, să devină model în funcție de care individul mijlociu își mulează comportamentul social, încercînd — straniu și tragic bovarism — să copieze în realitate ceea ce îi oferă filmul care, la rîndul lui, a copiat realitatea (cercul vicios e cu totul aiutor în acest caz).

În ultimă instanță, așadar, lupta se dă pentru acaparea publicului și, vai, de cîte ori nu e mai ușor să cîștigi publicul (termenul presupune ideea de «medie») cu un cinematograf (dacă mai poate fi numit așa) leneș și insidios la nivelul de jos al cuvîntului, decît cu un cinematograf grav, de problemă și de atitudine.

Aici se vede foarte bine cît de dramatică este condiția de nesfîrșită accesibilitate a filmului ca artă, condiție (și calitate în ultimă instanță) care se întoarce împotriva lui.

Aici, în acest conflict surd și dur (în care victoriile sînt încă împărțite) între filmul-document și filmul-marfă, se vede însă la fel de bine enorma șansă a cinematografului de a fi martor și comentator al epocii, modelator de conștiințe; șansa de a fi factor de activizare a opiniei publice; șansa lui de a se delimita, cu mijloacele superioare ale artei, de însăși realitatea care l-a inspirat și în mijlocul căreia a apărut.

Aurel BĂDESCU

Actoria e o meserie ca oricare alta

NIMENI NU E DE NEINLOCUIT

Brigitte Bardot:

**«Nu aş
putea spune
că m-am săturat
de cinema,
dar poate că
cinematograful
s-a săturat
de mine»**

Poate că nimeni mai bine decât Brigitte Bardot nu a servit prin exemplul vieţii ei personale argumente în favoarea unei publicităţi de scandal. Ea este actriţa despre care s-a scris mai mult pe cine iubeşte, cu cine se căsătoreşte, de cine divorţează, decât în ce şi cu cine joacă. Ca actriţă a fost cu adevărat aplaudată pentru prima oară cînd, în «Adevărul», Clouzot o făcea să interpreteze propriul ei personaj, propria ei dramă, adevărul ei. Deci şi atunci viaţa ei particulară s-a suprapus peste viaţa actriţei. Louis Malle în «Viaţa particulară» a reluat şi el, într-un anume fel, experien-

ţa lui Clouzot, inventînd o poveste în care se regăseau momente din biografia actriţei. Apoi voga s-a stins şi mai mulţi ani, Brigitte Bardot a fost lăsată în pace de regizori, de fotografi, de spectatori. Dar anul trecut primul ei soţ, Roger Vadim, îi propune un rol în filmul «Don Juan» şi presa a avut din nou prilejul să comenteze, înaintea faptului artistic, reîntîlnirea după 20 de ani a celebrului cuplu Vadim-Bardot. Doar el fusese cel care descoperise odinioară, în fetiţa şatenă şi destul de comună, vedeta de mîine. Doar el fusese acela care a lansat-o în «Dumnezeu a creat femeia».

Azi, la 39 de ani, Brigitte Bardot se destăinuie. O destăinuire tristă, lucidă, sinceră, uneori dureroasă, care te face să simţi gustul amar al succesului şi care contrazice chipul ei de păpuşă. «Niciodată nu am simţit o mare bucurie să joc. Actoria este o meserie ca oricare alta. Cînd mă duc la studio, spun: mă duc la servici. Nu aş putea spune că m-am săturat de cinema, dar poate că cinematograful s-a săturat de mine. Am 20 de filme în urma mea, sînt încă celebră, dar parcă simt ceva... ceva care-mi spune că sînt mai mult lăsată în pace decât eram cu zece ani în urmă, ceva care



O zi între două ere («Serata»)

departe, în urmă, anii trecuseră peste iubirea lor, războiul trecuse peste iubirea lor, și ei erau acum doi străini, și se priveau ca doi străini, și gata, miracolele au loc doar o dată... Cam așa ar arăta un rezumat în culori al acestui mai vechi film de Yves Allégret, de prin 1951, pe care mulți dintre noi l-au văzut sau revăzut, anul trecut, grație televiziunii. Un film peste care istoriile cinematografului trec grăbite, o melodramă dintre acelea pe care nici un război mondial — și nu un război mondial oarecare, ci războiul al doilea — nu le poate scoate din matca lor lacrimogenă. Un film, unul singur, un film oarecare din miile de filme (nu toate oarecare, dimpotrivă) a căror acțiune era direct influențată de evenimentele celui de-al doilea război mondial, direcționată spre un deznodământ — cel puțin în intenție — amar, pentru că războiul provocase atîta amărăciune și atîta durere, în atîtea suflete... Vă mai amintiți «Balada solda-

tului»? Sau «Zboară cocorii»?

Cinematograful mondial, nici nu se putea altfel, a bătut de-a lungul și de-a latul crumurile războiului. «Filmele de război» s-au constituit, în cadrul fiecărei cinematografii, ca o categorie aparte, și am văzut cu toții, pe ecran, și mai vedem și azi, și vom mai vedea, desigur, numeroase episoade dramatice despre anii conflagrației care a zguduit, în urmă cu trei decenii, globul. Pentru că vorbeam de «Balada soldatului»: cinematografia sovietică are la activ o întreagă serie de filme clasice, puse în slujba unui înalt umanism, inspirate de cel de-al doilea război mondial. «Zoia», «Curcubeul», «Tinăra gardă», «Balada soldatului», «Zboară cocorii», «Cer senin», «Soarta unui om», «Casa în care locuiesc», «Copilăria lui Ivan», «Casa de la răscruce», «Pace noului venit» sau mai recentul «A venit un soldat de pe front» sînt numai cîteva secvențe din odiseea războiului, scrisă

pe peliculă de cineaștii sovietici în ultimele trei decenii.

Filmul românesc, la rîndul lui, s-a maturizat, sau mai bine spus, s-a născut cu adevărat după război. Comparați «Bing-Bang» cu «Desfășurarea». Este o distanță ca de la cer la pămînt. Da, intervine, fără să vrem, o idee nouă în expunerea noastră de motive: cinematograful de după război, nu se putea altfel, a început să meargă «cu picioarele pe pămînt». Cineaștii noștri au bătut și ei drumurile războiului: evenimentele celei de-a doua conflagrații mondiale au inspirat pagini cinematografice durabile. În «Valurile Dunării» momentele dramatice ale Augustului de foc au provocat spectaculoase treziri de conștiințe. Sărind peste ani, «Serata», a cărei acțiune se petrece în noaptea istorică dintre ere, reprezintă o reflecție a războiului în tranșee psihologice. «Procesul alb» a consemnat încheștarea și asprimea luptei. «Prea mic pentru un război atît de mare» s-a oprit asupra efecte-

lor războiului, asupra unui gînd tînăr, de copil, parcurgînd dramele unei maturizări premature. Și așa mai departe.

Neorealismul războiului

Ceea ce ne interesează însă, acum, aici, nu este războiul ca *subiect de film*. Era mai mult decît firesc ca dramaticele evenimente ale deceniului cinci, care au zguduit lumea, să devină pentru o bună bucată de vreme, și pentru multe cinematografii, subiectul numărului unu la ordinea zilei. Înseși destinele cinematografului mondial au fost, însă, structural modificate de război. Comparați filmele marilor regi-zori ai lumii, a căror operă a trecut peste «paralela 45» a războiului. Veți vedea, indiferent de subiectele abordate de către cineaști, o diferență de *esență* între filmele dinainte și cele de după război. Însuși modul de a gîndi cinematic s-a schimbat radical. Pentru ci-

FILMUL ÎN RAZBOI SI PACE

În
mijlocul
cataclismului,
mereu,
mereu
aceeași
întrebare:
cît valorează
viața
unui
om?

nematograful mondial, ca artă, această «paralelă '45» poate fi echivalată cu o «a doua strigare»...

Joncțiunea dintre film și viață a devenit, atunci, inevitabilă. Așa s-a născut neo-realismul.

Dintr-o dată, cinematograful a însemnat altceva, și-a descoperit principala rațiune civică și estetică de existență. De Sica spunea:

«Căutam să ne eliberăm de povara păcatelor noastre, vroiam să ne privim în față și să ne spunem adevărul, să descoperim ceea ce eram cu adevărat și să căutăm salvarea». Fellini, cel de atunci, fără de care cel de azi n-ar fi existat niciodată, spunea la rîndu-i: «După război, subiectele noastre existau gata pregătite. Erau probleme foarte simple: cum să

supraviețuiești, războiul, pacea. Aceste probleme erau la ordinea zilei, ele ni se prezentau nemijlocit, imediat brutal». Rossellini, Visconti, De Santis, De Sica n-au făcut altceva decît să vadă (și să exprime artistic) această realitate. Dar, n-ar fi putut s-o vadă înainte de război, pentru că cinematograful n-avea obișnuința (sau își uita-se obișnuințe temporare) de

Prăbușirea unui oraș, catastrofa unei lumi («Eliberarea»)



a «ieși» în stradă, printre oameni adevărați, și probleme adevărate de viață. «Paralela '45», să-i zicem în continuare așa, este o piatră de hotar: neorealismul (ca atitudine morală și estetică) reprezenta o orientare spre realitate cu o intenție precisă, aceea de a înlătura straturile superficiale și de a pătrunde în adâncimea vieții de toate zilele.



De-a lungul și de-a latul pe cărările războiului («August în flăcări»)

Pretul unui om

S-au născut atunci numeroase filme care, dincolo de importanța lor «în sine», au valoarea deschiderilor unui drum pe care cineștii lumii continuă să meargă și vor continua desigur să meargă, respectând adevăratele specifice ale timpului lor. S-au născut atunci «Roma, oraș deschis» și «Vânătoarea tragică», «Païsa» și «Sciuscia», «Se cutremură pământul» și «Drumul speranței», «Umberto D» și «Miracol la Milano» și «Hoții de biciclete»... Precum se poate ușor constata, filme foarte diverse ca temă, temperament artistic sau modalitate de povestire. Sînt și filme cu «subiect de război», firește, printre ele: să ne reamintim «Païsa», un adevărat rechizitoriu al nenorocirilor războiului, o acuzație gravă împotriva ofițerilor care își lăsaseră oameni măcelăriți prin mlaștini. Dar sînt, printre ele, și multe filme în care războiul nu este prezent nici măcar ca amintire, nici mă-

car ca sugestie. Notînd cu o remarcabilă minuție psihologică detaliile care compun traiul umil al unui bătrînel izolat în mijlocul unui furnicar de oameni, «Umberto D» acumulează elementele unei tragedii resemnate și tăcute (pe alt meridian, pentru că tot vorbeam de influența decisivă a neorealismului, Kurosawa propunea, doar după cîțiva ani, un personaj la fel de tulburător în «Ikiru»), una din multiplele tragedii ale străzii. Războiul nu este prezent în nici un fel aici, dar filme ca «Umberto D» sau «Ikiru» îl presupun permanent, ele n-ar fi putut fi nicicum făcute înainte. Aproximarea de omul real, de omul contemporan, este una dintre încercările — reușite — proprii neorealismului, de aceea s-a și subliniat, mereu, caracterul profund umanist al curentului; și nu exagerăm prin nimic, cred, considerînd că numai după război se putea produce această apropiere: tragediile războiului au evidențiat, printre altele, «prețul» inestimabil al omului.

Evoluția ulterioară a celei de a șaptea arte a fost profund marcată de evenimentele dramatice prin care a trecut omenirea la începutul deceniului cinci. Marii regi-zori de film — poate și de aceea unii sînt într-adevăr mari — au devenit adevărate seismografe ale frămîntărilor epocii. Nu aparate de reproducere, firește, ci filtre sensibile, filtre de personalitate și temperament artistic. Este oare o întîmplare faptul că Charlie Chaplin realizează, încă în anii războiului, un film ca «Dictatorul», și imediat după război, un film ca «Monsieur Verdoux»? Este oare o întîmplare că Luis Buñuel, autorul «Ciine-lui andaluz» a revenit la cinematograful după o absență de peste 15 ani (!), imediat după război, cu un film precum «Los Olvidados» care deschidea drum «Viridianei»? Sau este oare o întîmplare faptul că, în creația lui Luchino Visconti, după antebelicul «O excursie la țară» urmează «Obsesia», în 1942, și «Pământul se cutremură» în 1948? Am putea merge

FILMUL ÎNTRE RĂZBOI ȘI PACE

Tragediile
războiului
au
evidențiat,
printre
altele,
«prețul»
inestimabil
al
omului



Generalii neorealismului față în față cu generalul della Rovere
(De Sica în filmul lui Rossellini)

mai departe cu exemplele spre toți marii regizori care au trecut «paralela '45», ca să nu mai vorbim despre toți acei cineaști ajunși la cinematograful ca o consecință directă, aproape implacabilă, a evenimentelor trăite în anii războiului. Cineaști, pentru care filmul a început prin a fi un crez de viață și o datorie cetățenească.

Generația capodoperelor

Este situația «generației» care a făcut să se vorbească insistent, în anii '55—'60, despre «școala de film poloneză». Războiul a însemnat și pentru poporul polonez o adevărată piatră de încercare a călităților lui umane. Generația lui Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz a parcurs drama experiență a războiului, în plinătatea semnificațiilor ei moral-umane. A fost marcată, așa zice, maturizată și decisiv influențată de experiența războiului. A trăit intens momentul grav de cotitură pentru soarta poporului și a individului. A reflectat lucid și responsabil asupra evenimentelor care a participat. Și a propus spectatorilor, de pe platforma unei gândiri ideologice și artistice mature, rezultatele cinematografice ale acestei responsabile confruntări cu epoca. Epopeea de un realism crud, dramatic, a micului detașament al armatei insurecțio-

nale poloneze din «Canalul» lui Wajda, dobîndește prețioase valori metaforice, devine o mărturie zguduitoare, de martiriu, a întregii Europe din acea vreme; fereastra de lumină, de aer și de soare la care ajung la un moment dat personajele, fereastra speranței, după bezna nesfîrșită a odiseei subterane, este doar o amăgire: speranța, lumina, aerul, soarele sînt dincolo de gratii. Macek, personajul lui Cybulski din «Cenușă și diamant», capodopera lui Wajda, este el însuși o consecință tragică, iremediabil tragică, a războiului; și aici, evident, semnificațiile peliculei depășesc cadrul acțiunii propriu-zise: despre o întreagă generație de sacrificiu vorbește Wajda, consecință directă a războiului, oferindu-ne simultan, în pagini de mare artă, exaltarea și critica «eroismului». «Adevăratul sfîrșit al războiului», filmul lui Jerzy Kawalerowicz, nu conține, în titlu, nici un fel de metaforă: acțiunea se petrece cu mai bine de un deceniu după sfîrșitul războiului, dar existența personajului principal, un arhitect scăpat cu viață din lagărele naziste — este încă minată de «schije psihologice» (cum să le numim altfel?), pătrunse adînc în gînd și fapte, provocînd un istovitor cortegiu de amnezii și obsesii, otrăvind existența celor din jur. Războiul continuă încă să fie prezent în oameni, pare a spune filmul — și aceasta e trista reali-

tate — adevăratul lui sfîrșit depinde de cicatrizarea tuturor rănilor psihice. Este acesta încă un drum al adevărului pe care au mers mulți cineaști ai lumii, pentru a sublinia — uneori cu ton de avertisment — *prezența trecutului* în viața contemporană, trecutul reprezentînd aici o experiență de viață care nu poate fi ușor și repede dată uitării...

Tragicele amintiri.

Ce exemplu mai bun decît «Hiroșima, dragostea mea» de Alain Resnais? Amintirea Hiroșimei, mai exact conștiința tragicului eveniment, devine strictă actualitate. Această juxtapunere a trecutului și a prezentului constituie, de altfel, și «cheia» acestei capodopere, amintirile nu se inserează în prezent, așa, ca niște flashback-uri oarecare sau tradiționale, ele *determină* prezentul, îl călăuzesc și — ca o concluzie inevitabilă — îi răpesc posibilitatea unui viitor. Da, Resnais merge chiar mai departe în filmul său, demonstrînd, dacă putem spune așa, demonstrînd «prezența trecutului în viitor», sau mai pe scurt, «viitorul trecutului». Ce alt exemplu mai bun decît «Absentă îndelungată» de Henri Colpi? În personajul tragic al lui Georges Wilson este acumulată, parcă, toată urgia războiului...

Am avea, desigur, exemple mult mai numeroase la îndemână, din toate cinematografiile lumii, pentru a ilustra nu numai persistența în timp a sechelelor războiului, ci și gravitatea efectelor sale dezumanizante. Îmi vine acum în mine pelicula cineastului ceh Juraj Herz, «Incineratorul», capodoperă a umorului negru, film cu valoare de simbol: este în acest film o perfectă demonstrație prin absurd a modului în care na-

zismul s-a insinuat în rîndurile micii burghezii. «Bravul» tată de familie din filmul lui Herz, director de crematoriu, pentru a-și manifesta simpatia — să-i zicem exagerată — pentru fascism (evoluția psihologică a personajului este descrisă cu minuția unui examen clinic), își aruncă, în focul cuptoarelor, întâi nevasta, apoi copiii. Puțin cam întâmplător ales, acest film mi se pare a fi totuși un exemplu-limită

despre aberațiile umane pe care le-a putut provoca războiul. Filmul este relativ recent (1968) și ilustrează, în altă ordine de idei — faptul că cinematografia lumii continuă mereu, din diferite perspective, să investigheze dimensiunile morale ale unor evenimente pe care istoria, în primul rînd (și prin istorie înțeleg *oamenii* care au scris-o), nu le poate uita. Lecțiile istoriei nu trebuie niciodată uitate.

300 de martiri

Nu întâmplător, printre filmele premiate anul trecut la festivalul de la Moscova, figurează importante creații care își propun tocmai acest lucru: să-și reamintească, avertizînd, lecțiile istoriei. «Zilele trădării», filmul cehoslovac semnat de Otokar Vavra, este o evocare a evenimentelor acordului de la Munchen din 1938, care a însemnat, practic, un pas nesăbuit al lumii spre prăpastia războiului. Iugoslavii, care au o adevărată tradiție a filmelor de război, au evocat în «Sutjeska» — film în care rolul principal, cel al lui Iosip Broz Tito, este interpretat de Richard Burton — una dintre cele mai importante bătălii, de 30 de zile și de 30 de nopți, din istoria acelor ani. Cît despre filmul lui George Pan Cosmatos, «Moartea la Roma», sau «Represalii» (pe generic cuvîntul «represalii» nu este încadrat în clasicele ghilimele, ci de SS-uri), se poate spune că reprezintă un adevărat monument cinematografic: ultimele secvențe cuprind, minute în șir, lista celor peste 300 de cetățeni romani — cu numele, pronumele, vîrsta și ocupațiile lor reale — despre care vorbește de fapt filmul, și care au fost victimele unor crunte represalii fasciste în anii războiului. De data aceasta, istoria însăși, cu faptele ei reale, este folosită ca memento.

Cinematograful nu poate uita niciodată experiența războiului. Este inutil, cred, să mai insistăm asupra filiației directe dintre filmele politice ale Italiei contemporane și experiența deschizătoare de drum a neorealismului. Este inutil, cred, să mai subliniem că cineaștii «continentului în fierbere» al Americii Latine practică astăzi un cinematograf de-a dreptul incandescent. Este inutil, cred, să mai recurgem la vreun exemplu. Trecînd «paralela 45», cinematograful cel adevărat a făcut impactul definitiv cu viața.

Călin CĂLIMAN

M.P.? R.T.? N.P.? Atît rămîne din viața ostașului?
Niște litere pe o coajă de arțar? («Bătălia de pe Neretva»)



O MARE PLINĂ DE RECHINI



Alain Delon: «M-am săturat de toate prostiile care se scriu pe socoteala mea»

**Alain
Delon:
«Dacă ai
un chip
frumos,
asta
te poate
ajuta
în cinema,
dar
este,
în
același timp,
un
serios
handicap**

Cinema

E adevărat că are o companie de elicoptere? E adevărat că nu-i place să frecventeze localurile de noapte? E adevărat că nu poartă cravată decât dacă e obligat de o anumită împrejurare și atunci numai de culoare neagră? E adevărat că a fost și a rămas un mare admirator al lui Charles De Gaulle? E adevărat că e un frecvent supporter al boxului și îmbracă chiar el mănușile pentru o partidă amicală, sau când vreun rol i-o cere? E adevărat că primii săi idoli au fost campionii turului ciclist al Franței: Bartali, Coppi, Robert? E adevărat că atunci când turna la Hollywood cu Ann Margaret «A fost cîndva hoț» avea 14 ciîni? E adevărat că a înregistrat un singur disc după banda filmului «Aventurierii»? E adevărat că... Da, da, da... toate acestea și încă multe altele sînt adevărate pentru junele-prim NR. 1 al filmului francez de azi: Alain Delon. «June prim», un calificativ de care nu mai poate scăpa, deși a luptat imediat după primul său succes im-

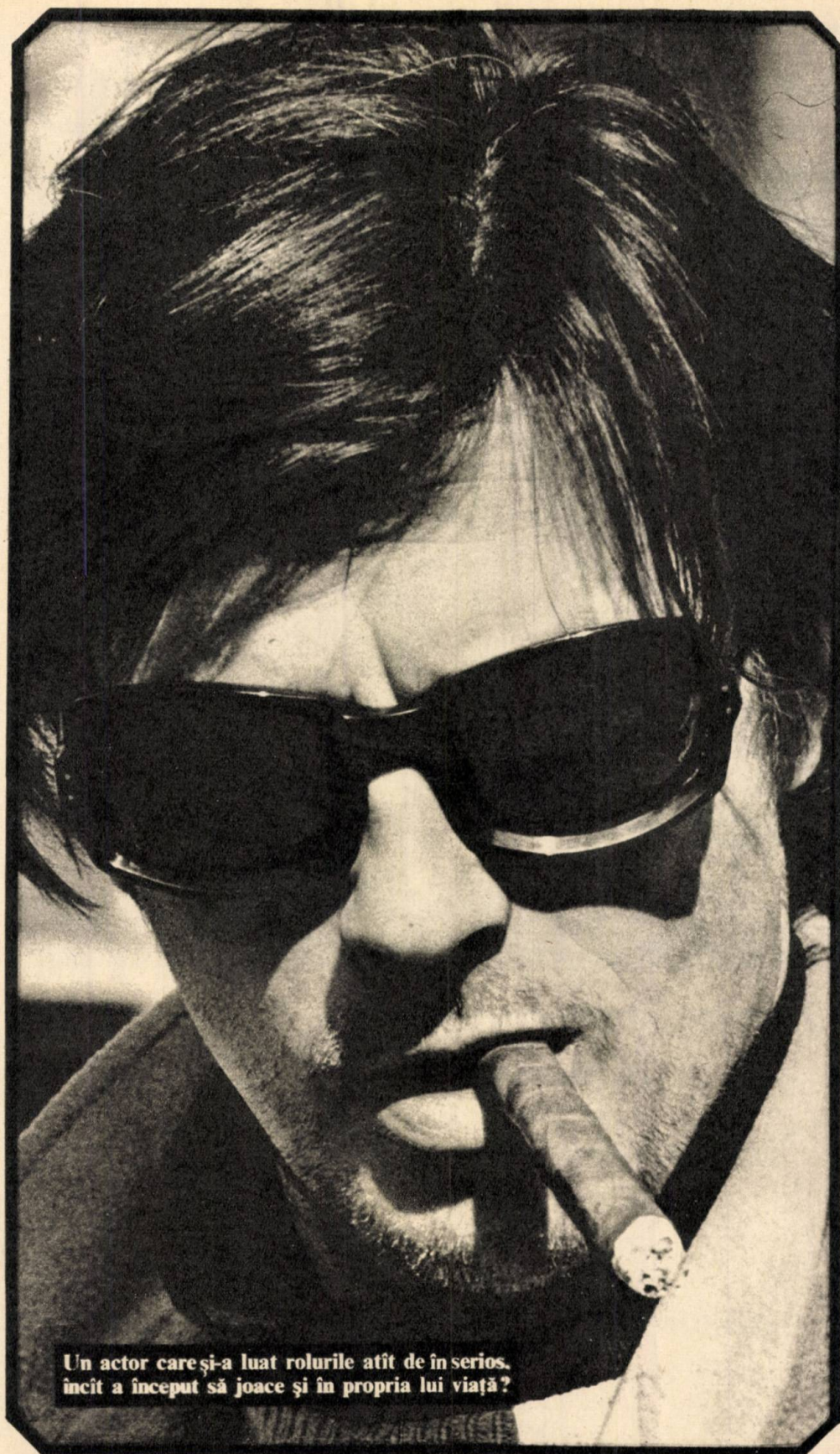
potriva lui: «Dacă ai, cum se spune, un chip frumos, sigur, asta te poate ajuta în cinema. Dar este în același timp un handicap. Să-l luăm pe Jean Marais, de exemplu, căci e mai ușor să vorbim de alții. Fizicul său l-a servit fără doar și poate, dar l-a și frînat. Cînd te afli în situația asta nu ți se face credit. Ți se lipește imediat eticheta de «june prim» sau, mai rău, «june prim romantic»—și totul s-a sfîrșit. Atunci trebuie să-ți dai multă osteneală, să arăți ce poți ca actor, ca să obții și altfel de roluri. Am mulți colegi care au debutat în cinema, nu datorită frumuseții. Imediat, criticii i-au considerat geniali. Nu vorbesc de Belmondo, care are un talent real, dar sînt alții...»

Cei doi actori aveau să se întâlnească, ca parteneri și producători, doar o singură dată, în «Borsalino». Filmul a oferit fan-ilor lor, ca și amatorilor de cancanuri, prilejul să asiste la un meci al vanităților jignite, cînd cunoscuții actori s-au dat în judecată din pricina afișului ce-l arăta pe unul dintre ei mai mare cu un cap decît pe celălalt. Poa-

te că acel duel ascundea, sub miza sa publicitară, și alte rivalități.

Le 38 de ani, Delon numără în filmografia sa 38 de filme. Cu «Rocco», «Eclipsa» și «Ghepardul» a lucrat cu doi dintre regizorii triumfului de aur al filmului italian, Visconti și Antonioni. (Doar cu Fellini nu a colaborat.) Cu «Aventurierii», «Samuraiul», cu filmele turnate în perioada hollywoodiană, cu recentul «Un polițist», Delon a creat acel tip de june-prim, dur și angelic în același timp, și se numără astăzi pe primele locuri în box-office-ul nu numai al actorilor francezi, ci și al celor din întreaga lume.

Intrarea sa în film s-a datorat întîmplării. Prezentat regizorului Marc Allégret, acesta l-a găsit potrivit pentru personajul din «Cînd se amestecă femeia», pe care-l căuta în zadar de cîteva luni. A fost o întîmplare ca oricare alta și ar fi putut rămîne fără urmări: «Pe vremea aceea cinematograful nu mă interesa, nici nu știam ce înseamnă. Iar azi am ajuns prizonierul său, nu mai pot trăi fără să joc,



Un actor care și-a luat rolurile atât de în serios, încât a început să joace și în propria lui viață?

fără să fiu pe o scenă, pe un platou de filmare. Toată viața am căutat și iubit aventura. Cinematograful mi-o oferă în fiecare clipă, dar asta numai din momentul în care aud «motor» și pînă cînd aud «stop». În rest, lumea filmului nu îmi place; ai impresia că te afli într-o mare de rechini în care unul îl înhață pe celălalt ».

Un interviu mai recent, acordat de Delon revistei Paris Match, arată că timpul nu i-a modificat de loc opiniile, dimpotrivă: «M-am săturat pînă peste cap de această meserie și cred că mă voi retrage la 42 sau 45 de ani. Îmi dau seama că nu sînt făcut pentru acest mediu. Sînt fericit numai atîta timp cît mă aflu în fața camerelor de filmat cînd joc. Toate celelalte obligații care decurg din această meserie mă înnebunesc. M-am săturat de toate prostiile care se scriu pe socoteala mea, de insinuări, de răutăți, de subînțelesuri. Nu mă mai simt în stare să suport toate acestea. De ce am să mă apuc? Asta va lăsa cu gura căscată pe toată lumea. Dar n-am să vă spun încă despre ce este vorba».

Decepțiile lui Delon s-au extins dincolo de lumea filmului, după ce cu patru ani în urmă actorul a fost implicat în afacerea Marković și se afla — spuneau mulți — la un pas de acuzare: «Mulți s-ar fi bucurat să mă vadă cu cătușele la miini. Ar fi fost un deznodămînt formidabil pentru vînzătorii de ziare... Toate astea țin de o mentalitate foarte franțuzească, și anume a nu accepta succesul. În Franța a distruge un idol, a desființa o carieră, este sursa unei secrete bucurii. Procedul face parte din rețeta de fabricație și de distrugere a unui idol. Parisul e foarte rău. Îi place să ardă un rege pe zi. Toate astea, mie îmi par foarte triste».

Dincolo de această lume pentru Delon există un singur punct de reper, băiatul lui de șapte ani: «Anthony e superb, e formidabil, e o minune. De cînd s-a născut, viața mea a căpătat singurul ei sens, singurul ei echilibru».

film, societate, istorie



în căutarea adevărului



În filmul foarte curios «Puterea și Adevărul», unde se descrie cum, cu bună credință, și unii

și alții cred că au dreptate, că adevărul e de partea lor; în această interesantă poveste, pur politică, pur de discuții de idei — există și doi îndrăgostiți. Îi vedem într-o singură și scurtă scenă, unde ea îi spune lui: «Te iubesc. Te iubesc fiindcă ai dreptate». Asta mi-a amintit de un odios personaj dintr-un roman de Balzac care îi spunea iubitei: «Te iubesc ca pe un milion!» În filmul românesc, iubita spune: «Te iubesc ca pe un

**Diamantele
nu se găsesc
decît în văgăunile întunecate
ale pămîntului,
iar adevărurile
nu se găsesc
decît în adîncurile cugetării**

Victor Hugo

adevăr». Este cea mai strălucită victorie a omului; este, de-a lungul semiadevărurilor, cucerirea adevărului întreacucerirea onoarei de a avea dreptate.

Această vînătoare după adevăr e problema cea mai dramatică astăzi. Iată o dovadă între multe altele. Printre filmele reprezentate anul acesta la noi, douăsprezece tratează (fiecare altfel) această pasionantă temă: «Joe Hill», «Candidat la președinție», «Zestrea», «L.B. Jones», «Poliția mulțumește», «Mărturisirile unui comisar...», «Cazul Mattei», «Solaris», «Cortul roșu», «Îmblinzirea focului», «Binecuvîntați ani-

malele și copiii) și, bineînțeles, în capul listei: «Pute-rea și Adevărul».

Un adevăr stupefiant

În «Cazul Mattei», nu personajele, ci regizorul (Francesco Rosi) face ancheta, interoghează pe oamenii care au lucrat cu faimosul «ingenie-ri-er Mattei», mort într-un accident de avion, în realitate asasinat. Ceva mai mult, regizorul nostru găsis- se un gazetar care știa lucruri precis dovedibile despre vinovăția trusturilor petroliere americane și franceze. În timpul turnării filmului, acest mar- tor prețios dispare fără urme. Drama deci continuă, chiar pe platoul de filmare. Din anchetă, s-ar părea că nu aflăm fapte noi, ci doar că, din conversații, facem cu- noștință cu bizarul personaj

Crima «respectabilă» (Marlon Brando în «Nașul»)

Un conflict între șacali
(«Departement de Tipperary»)



în căutarea adevărului

al lui Mattei. În realitate aflăm un adevăr stupefiant, anume că țări ce stau în fruntea civilizației mondiale, țări europene care se află în plină vigoare economică și intelectuală, riscă să fie tratate ca niște colonii. «Poliția multumește» dezvăluie un alt crunt adevăr al lumii moderne, un fel de neo-nazism, un fel de neo-gardă-de-fier, bazată tocmai pe incapacitatea guvernelor democratice burgheze de a asigura ordinea. Poliția e acuzată că lasă crimele nepedepsite, că îi e frică să tragă în criminali. O mafie de modă nouă ucide, ea, pe vinovații pe care poliția nu îndrăznește să-i sancționeze. Toate acestea pentru a dovedi că regimul legal trebuie înlocuit cu un altul de mină forte, cu o dictatură absolută. În filmul lui Titus Popovici, Sălcudeanu și Manole Marcus, «Conspirația», regăsim acest conflict între șacali: maniștii socot că șiretenia, înșelătoria sînt arme mai eficace decît violența, iar legionarii lucrează numai cu pistolul și înțeleg să poruncească, dinșii, aliaților lor maniști.

În mai toate filmele din lista de 12, găsim un curios amestec de politică și delincvență generală, banditisme de partid aliate cu infracțiuni de drept comun de cea mai murdară speță, ca de pildă șantajul din «Candidat la președinție», calomnia din «Cortul roșu», înscenarea din «Joe Hill». Foarte curios «procesul» de descoperire a adevărului din «Cortul roșu». E vorba de faimoasa expediție a generalului Nobile la polul nord, cînd el singur a zburat înapoi în Italia, lăsînd pe toți tovarășii acolo, în ghețurile arctice. Filmul arată că așa trebuia să facă și că numai așa îi putea salva pe ceilalți. Dar opinia publică a ră-

**Adevărul e pretutindeni,
dar nu-l recunoaște
decît acela
care-l caută:
Nicolae Iorga**

**Un adevăr misterios și
enorm**

De o uluitoare originalitate este căutarea adevărului în filmul «Solaris». Astronauții descoperă o planetă unde, în mijlocul oceanului, se află o substanță, capabilă de gîndire, de simțire și creație, de viață. Un fel de creier gigantic, în stare să dea chip oricărei ființe, inclusiv unor oameni identici cu modelul real de pe oricare altă planetă. Un filistin burghez va spune, desigur, că e o nebunie să umblăm prin cosmos la vinătoare după asemenea baza-



**În culisele, în beciurile și chiar în catacombele Casei Albe
(«Un candidat la președinție»)**

mas pînă astăzi împărțită în două. Chiar în sufletul însuși al lui Nobile, concluzia nu s-a limpezit încă. Filmul (și este o foarte interesantă manieră de a prezenta dezbaterile prin aflarea adevărului) ne descrie reflecțiunile, frământările sufletești, ba și coșmarurile

acestui Nobile. În mintea lui se desfășoară un proces de tribunal (care istoricește nu a avut loc) în care se analizează faptele pro și contra. Nici în forul său interior, nici în forurile exterioare ale Curților judecătorești, verdictul nu s-a dat încă, după 45 de ani.

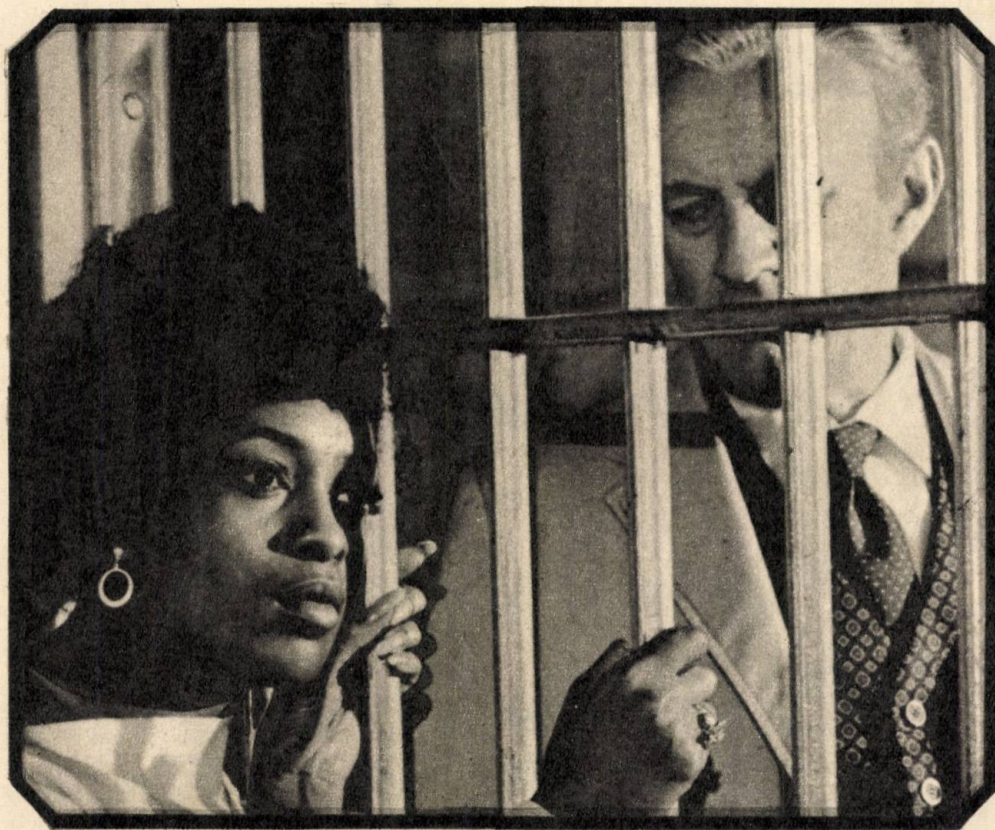
conii cînd, cu miliardele de dolari cheltuiți, putem face fericiți pe mulți dintre cele 3 miliarde de oameni de pe planeta noastră. În realitate însă există un fel de datorie de onoare a majestății sale Omul de a căuta pretutindeni adevărul, și mai ales acolo unde

el pare a se ascunde mai tare explorărilor noastre. E interesant cum acest punct de vedere grandios a fost abordat în țara materialismului istoric. Căci este rusesc filmul acesta unde se inventează spațiile astrale nu pentru a fonda trusturi mineralogice, ci pentru a descoperi adevăruri sufletești. Este primul film de acest fel. Și e simptomatic că povestea a încolțit în țara realismului social prin excelență. Pe deasupra incoerenței mentale care a cuprins astăzi planeta noastră, nobila dorință de a descoperi adevăruri misterioase și enorme înflorește deci încă.

rasistă, are remușcări. Căci — cum zice un proverb francez: «Il n'y a pas de scélérat parfait» (nu există ticăloși perfecți). Păcătosul face o criză de depresiune și se duce să se denunțe singur.

polițistul pocăit să fie rezonabil, să nu dezonoreze poliția, guvernul și rasa albă denunțându-se; să aibă curajul să-și țină gura și să-și continue mai departe slujba de apărător al averii, onoarei și

**Adevărul nu include
numai rezultatul,
ci și calea
care duce la el
Karl Marx**



**Rasism fără gluga «Ku-Klux Klan»-ului
(Lola Falana în «Eliberarea lui L.B. Jones»)**

**Adevărul
final**

Iată și un alt aspect original al aceleiași teme. În «Eliberarea lui L.B. Jones», un polițist nemernic, care comisesse o îngrozitoare crimă

Cazul e autentic. Acel polițist înnebunit se sinucide. Dar marele regizor Wyler a schimbat finalul. A vrut să-l facă și mai teribil. Un avocat odios, tartorul tuturor afeccilor murdare din acel oraș, milionar și bandit, el, împreună cu primarul, îl imploră pe

securității compatrioților săi... Avocatul îl convinge. Iar primarul, plin de admirație, îl complimentează: «Nice work you have done!» (Frumușică treabă ai izbutit să faci!) Dar, după atâtea ticăloșii, justiția, adevărul, victoria celor ce au dreptate triumfă.

Îl vedem pe șacalul nostru în imensul hol al imensei și somptuoase sale vile. Pe scări coboară nepoții săi; moștenitorii săi, cărind geamantane. Pleacă pentru totdeauna. Dezgustul lor nu are margini. Renunță la moștenire, la carieră, la tot. Nu mai pot suporta societatea aceluia ticălos. Tînărul trece pe lângă unchi și-i spune doar: adio! Fata face altceva. I se aruncă în brațe și plînge cu hohote. Nu plînge ea, ci îl plînge pe el. Pe acest nenorocit osîndit să moară singur, ca un ciine rîios... Este o pedeapsă mai mare decît toate. Este adevărul final, după atîta meșteșugită minciună.

Cu totul altfel e tratată aceeași problemă a onoarei de a avea dreptate în admirabilul film al lui Stanley Kramer, specializat în această vinătoare a marilor explorări morale. A atacat vinovăția de pe toate fronturile: vinovăția nazistă («Procesul de la Nürnberg»), ura rasistă («Lanțul»), antisemitismul și șovinismul («Corabia nebunilor»), coșmarul atomic și apocalipsa electronică («Ultimul țărnuș»), în sfîrșit, neînțelegerea dintre copii și părinți, dezaprobările reciproce între adolescenți și adulți. Acțiunea se petrece într-o foarte americană instituție de educare, un institut pedagogic de o naivitate absolută, care are drept deviză: «Dați-ne un băiat și vă vom înapoia un cow-boy», ca și cînd idealul de umanitate ar fi acel comportament de fizică, dirză fanfaronadă western. Printre copii se află și o clasă de **dezadaptați** («misfits»). Interesant în filmul lui Kramer este că acești «misfits» se dovedesc a fi mult mai umani, mai generoși, mai logici decît educatorii lor. E drept că acești copii sînt niște neisprăviți. Nu-s idealizați. Toți sînt realmente niște dezadaptați. Dar așa cum sînt, ei au totdeauna «onoarea de a avea dreptate» față de pedagogii lor. «Binecuvîntați animalele și copiii» e titlul filmului. De altfel micile anomalii ale acelor adolescenți proveneau dintr-un șoc trau-



Și dreptate se făcu. Spărgătorul fu pedepsit... să devină vedetă
(Jean-Paul Belmondo în «Spargerea»)

matic provocat de o faptă urită a părinților lor. De fiecare caz, altă faptă urită.

Interesant de asemenea este felul de a avea dreptate din «Mărturisirile unui comisar...» Exasperat de a nu putea pedepsi pe delincvenți

**Adevărul și frumusețea nu pier, ele fac parte
din esența vieții omenești și a întregii firi**
Cehov



Înainte de Love-Story... (Ali Mac Graw în «Good bye, Colombus»)

din pricina complicității dintre unele cadre din guvern și mafie, comisarul face un lung raport unde relatează toate ororile cunoscute de el, apoi se duce la șeful ocult al mafiei și, calm, îl împușcă. Desigur, va fi condamnat la

moarte. Dar barem va putea, în prealabil, în fața publicului și a reporterilor, în plină instanță judiciară, să spună tot. Ei bine, nu va apuca s-o facă, ci va fi, în prealabil, asasinat în închisoare. Îi va rămâne doar, pură, onoarea

de a fi avut dreptate. Mă opresc. Avalanșa de filme care, numai în anul acesta, numai în țara noastră, atacă patetica problemă a explorării adevărului, indică bine că este problema tipică a vremurilor noastre. Și în capul listei

stă un film în care e vorba numai de controverse de idei, film original întru toate, filmul așa de bine intitulat «Puterea și Adevărul», adevărul în conflict cu puterea, și mai ales puterea finală a acestui adevăr.

D.I.SUCHIANU

de ce suspina



comicii noștri...

Cinema

Pentru că ne place să ne închipuim că există oameni cu totul senini,

care se trezesc zîmbind și adorm tot așa, pentru că ținem cu tot dinadinsul să credem — e doar atît de încurajator — că există nu numai nervi, cum ar zice Sorescu, ci și bună dispoziție continuă, precum ziua polară, și că se află de-adevăratelea printre noi oameni cu vocația risului și a veseliei, ei bine, i-am uns ca atare pe actorii comici. O cută pe fruntea lor ni se pare o erezie, un colț de gură, lăsat în jos — o păcăleală tristă, un moment de prăbușire interioară — o trădare. Povestea cu clovnul, noaptea vesel — ziua trist, ni se pare ținînd de trecutul negru ori cel mult de filmele lui Chaplin, să zicem de cel în care se cînta languros «Cînd iubirea ta te-a părăsit»...

Și totuși să nu ne mințim prea tare. oameni sînt și comicii, și nimic din ce e tristețe omească nu le e străin, și iată-ne înclinați să aflăm — așa, din sete de cunoaștere sau poate din sadism gazetăresc — mai știi?! — de ce plîng, de ce se plîng, de ce suspină cîtiva dintre actorii care ne fac pe scenă să rîdem.

TOMA CARAGIU

Un vin tonic

De ce e, oare, atât de grav și de solemn, Toma Caragiu? De ce e caznă grea să scoți un zîmbet particular și o vorbă de duh de la dumnealui? Nu-l prea cred cînd mă asigură:

— Dar liniștește-te, tovarășă dragă, rîd imediat. Eu rîd de altfel tot timpul, dimineața cînd mă spăl pe dinți, la prînz cînd mestec, noaptea cînd dorm, rîd chiar dacă întîmpin — în timpul acestor acțiuni — dificultăți de ordin fiziologic. Consum rîsul în loc de vin tonic. Face bine, face bine.

Sînt cum mă invadează o bănuială cîmplită: te pomenești că Toma Caragiu al nostru o fi vreun dur, vreun cinic?

— O să te dezamăgesc: n-am urmă de cruzime în mine, sînt un sărman sentimental — și de astă dată vorbesc serios, crede-mă: sufletelul meu poetic de aromîn crescut în susurul apelor, al tîlîngilor, și al cînturilor „Iliadei” și „Odiseei” (pe care bunicul meu le știa pe de rost) suferă de boala asta de domnișoare care se numește sentimentalism.

— Soc după șoc, stimate Toma Caragiu: întîi o fire gravă, apoi o inimă romanticoasă. Ca să rezist, îmi trebuie o pauză, un minut umoristic de relax. Deci: de ce rîzi atât de tare cînd rîzi, știi dumneata, la spălatul dinților și la masă?

— Sincer. Ei bine, eu cînd rîd mai cu foc, mai că-mi vine să plîng pe dinăuntru. Fă și dumneata socoteala: eu rîd de cei care-și pun morgia pe obraz — ca gulerul tare la gît, dar eu sînt licheaua și reata de dedesubt; mă leșină de rîs privirea caldă, sinceră, tovarășească, în care eu zăresc demagogia falcoasă; hohotesc cu sughițuri de principialitate care acoperă, ca un capac, interesul ce dă în clocot.

— Nu e rîs de om vesel acesta, ai dreptate, e un rîs amar. Nu e cumva și un rîs de mizantrop?

— Eu nu rîd de oameni, ci cu oamenii, îi iau cu mine, mă-nțeleg cu ei... Dacă ai aflat deci de ce rîd și de ce plîng, asta înseamnă că ți-ai făcut bine datoria și că pînă la interviul următor îmi pot relua gravitatea și... cura de slăbire... Să știi că o asceză alimentară îți dă o morgă, și o acreală, și o predispoziție kafkiană de toată frumusețea.

— Știam!



Rîd dimineața, rîd la prînz,
rîd noaptea cînd dorm

DRAGA OLTEANU

Pofta de viață

De ce oare ne dorim cu toții altfel decît sîntem? Precis că din minunata noastră aspirație omenească spre perfecțiune, altceva nu poate fi, gîndesc eu. O lume întregă moare de iubire după Draga Olteanu și după umorul ei vital, simplu, nesofisticat. O lume întregă își freacă miinile de plăcere — fie și numai în gînd — cînd se pregătește s-o vadă pe Draga jucînd, orice, Chiriță, Didină, Golgotă, vădană fatală, nevastă cicălitoare. Pentru toți, Draga Olteanu este un simbol, o metaforă hiperbolizată a umorului de esență populară, a poftei de viață, a curajului de a înfrunta viața și, la o adică, și oamenii.

— Numai că eu sînt, de fapt, o mare timidă. Nu suport viața publică, mă sperie oamenii, zgomotul mă înspăimîntă, cunoștințele noi mă paralizează, înțînirile protocolare mă îngheață: în mod sigur atunci mă zăpăcesc, mă împiedic de covor, scap farfuria din mînă, spun exact ce nu trebuie și întorc spatele exact cui nu se cuvine. Pe scenă sînt sigură și puternică. Pe stradă, sînt sălbatică și speriată.

Dar asta nu e încă totul. Draga ne mai rezervă o surpriză. O știm clocotind de vitalitate, o urmărim cum face să se cutremure sub ea podeaua scenei și cum e gata să spargă ecranul cu exploziile ei temperamentale.

— Iar mie îmi plac rolurile făcute în profunzime, cu vîrf de peniță, în tuș subțire, cu delicatețe. Detest violențele în joc. Mă îngrozește vulgaritatea. Îmi displace pasta groasă, năclăită. Și prefer de departe drama și poezia, comedia...

Degeaba, degeaba fuge Draga de comedie și de oameni, degeaba întoarce spatele exact cui nu trebuie și roșește cînd aude pe stradă șoptindu-i-se numele, degeaba visează să facă ea într-un film grozav pe un scenariu grozav — la care a pus și ea serios mîna: — un rol grozav de tragi-comedie. Degeaba: „Rîsul hienei” se amină într-una, scenariul se schimbă de la o zi la alta, iar rolurile care i se încredințează sînt mai departe de comedie suculentă, spectatorii continuă să o aplaude și să o dorească numai foc și hohot, așa că să o lăsăm mai departe, zîmbind printre lacrimile nevărsate, ca o rază de soare printre picături de ploaie.



Sînt o mare timidă.
Mă îngrozește vulgaritatea

DEM RĂDULESCU

Un zîmbet candid

Eu cred că supărarea cea mai mare a lui Dem Rădulescu a constituit-o multă vreme breasla noastră cronicărească. Spusele ei, negre pe albul foii de ziar. Ori tăcerea ei, la fel de otrăvită. Pe scenă, tunete de aplauze. La radio întorci butonul și în urechi îți picură vocea Bibanului. Și ce haz ar mai avea tele-varietățile duminicale fără favoriții cărunți și zîmbetul complice al celui care dă atîta de furcă „B.D.-ului în acțiune”?

— Dar dumneavoastră, cronicarii, nu mă iubiți, o știu de mult. Nu, nu m-ați lăsat s-o înțeleg, mi-ați spus-o amical în față. Stric spectacolele. Ani de zile am tot stricat „Femeia cu bani”. Pe urmă am mai stricat și alte piese, noroc că m-a descoperit la timp maestrul Baranga, m-a distribuit în piesele dumisale și m-a făcut om! Noroc de Mircea Drăgan care a pus „B.D.-ul” pe urmele mele. Pînă la ei am fost eu și numai eu, de parcă aș fi putut să-mi interpretez rolurile în absența mea. Slavă domnului, de la o vreme am început să-mi pierd identitatea și să o capăt, cu buletin de... presă în mînă, pe cea a personajelor.

Sigur, n-are rost să încerci să-l convingi pe Dem Rădulescu de contrariul. De fapt, nici nu-ți vine să-iiei prea în serios supărarea, pentru că chiar și atunci cînd își spune cu năduf oful, Bibanul are aceleași intonații insinuante de voce, ochii i se rotunjesc, la fel de hazliu, simulînd cu nevinovăție indignarea ca și candoarea, zîmbetul țîșnește la fel de prompt printre cuvinte. Între noi fie vorba, o fărîmă de necaz nu strică niciodată, innobilează sufletul și sporește sensibilitatea, chiar și cea a actorului comic, vorba tovarășului conferențiar univ. Dem Rădulescu, care predă la Institut pînă și tragedia antică.



Noroc că m-a descoperit
la timp maestrul Baranga...

STELA POPESCU

Aproape fericită

Îmi recitesc interviurile pe care le-am luat Stelei Popescu: s-au adunat cîteva de-a lungul anilor. Inutil, nu mă ajută. Poate aflu ce mă interesează, undeva uitat prin carnetul de notițe. Degeaba. Nimic. La telefon nu am găsit-o, Stela e sau în turneu, sau la televiziune, sau la vreo filmare — evident îi merge din plin în meserie și atunci, spuneți și dvs., cum să întreb ce îl necăjește pe un om care s-a născut în călță de aur, căruia ursitoarele i-au dat, fără zgîrcenie, din toate, pe care regizorii nu-l uită (și-i dau încrezători pe mînă și Brecht și Machiavelli, ba chiar și pe Băieșul), pe care textierii nu-l uită (și-i scriu special texte de revistă și nu contează că textierul cel mai asiduu e tocmai Mihai Maximilian, adică soțul), pe care, mai ales, publicul nu-l uită niciodată.

Eram gata să exclam, dezolată, „am întîlnit și actrițe fericite”, cînd dau, tot în bloc-notesul meu, de un limbaj cifrat: un ou = x puncte; un măr = y puncte; o prăjitură = z puncte. Schimb brusc exclamația și scot un „Eврика” fericit. Găsesc și fraza, cum de n-o văzusem oare? „Oh, nu, nu mă sperie deloc anii care trec, nu mă bîntuie angoasele vîrstelor coapte și, dacă vrei să știi, abia aștept să fac roluri de duegnă și să-mi închei cariera cu gaița de Aneta Duduleanu sau cu Coana Chirița. Mai ales că atunci (atenție, urmează!) o să mă pot îngîrșa liniștit și fără drame și n-o să trebuiască să mă chinui cu regimurile de slăbire și o să pot mîncina orice și oricît după placul inimii și după poftă. Mai ales plăcinte, pe care le ador. Și știu să fac niște plăcinte formidabile, crede-mă”.

Am crezut-o, cum să n-o cred. Punctele devin firește o obsesie torturantă, mai ales cînd ai de apărut 15 kg. pierdute și o linie de manechin de modă (iar acolo în călță de aur, ai fost totuși prevăzută cu un surplus de rotunjimii). Ei, și atunci cum să te mai consideri un om lipsit de griji? Nu, nu am întîlnit încă actrițe complet fericite!



Nu mă bîntuie angoasele
vîrstelor coapte

COCA ANDRONESCU:

Mereu altcineva

Coca Andronescu mi-a spus un lucru care m-a uluit. N-aș fi crezut-o, dacă nu aș fi știut demult că în spatele vivacității, și a farmecului ei zglobiu, și a hazului natural, și a vervei ei care nu-și trage nici o clipă răsuflarea, se ascunde, de fapt, o fire contorsionată și torturată. Nu aș fi crezut-o, dacă n-aș fi știut că pentru ea, fiecare nou rol — chiar și de comedie groasă — e o adevărată dramă, care începe cu îndoilei și se termină — chiar și în ropote de aplauze — tot cu îndoilei. Nu aș fi crezut-o, dacă un mic portret schițat în cuvinte (adevărata și deci meritată admirativă!) de către subsemnata nu i-ar fi provocat o lungă și ireversibilă criză de supărare. Amintindu-mi toate acestea, am crezut și incredibilul:

— Știi de ce îmi iubesc atât de tare meseria de actriță și am consumat pentru ea atîta nervi și nopți, și draci, și am fost gata să mă uit întotdeauna pe mine de dragul ei? Pentru că mi-a oferit prilejul — sau cel puțin mi-a creat iluzia — că pot fi mereu altcineva, altceva. Și asta e strașnic — și te ajută să te minți frumos și consolator — atunci cînd ești atât de nemulțumită de tine însăși, cum sînt eu de mine.

Dacă asta e adevărul și Coca Andronescu te nemulțumește atât de puternic, trebuie totuși să-ți spun că ești într-o asemenea minoritate, stimată Coca Andronescu, încît abia de aici încolo trebuie să pornească nemulțumirile dumitale. Dacă crezi că mai merită!



Nemulțumirea de sine
e un „elan“

JEAN CONSTANTIN:

Misterul tomitan

Cînd e vorba de Jean Constantin, ei bine, nu, nu mai vreau, pun mîinile la piept, condeiul pe masă și refuz să mai caut, să mai întreb, să mai aflu. Nu vreau să știu de ce-ar putea suspina în tăcere Jean Constantin, prefer și eu, ca tot omul din stație, să mi-l închipui pus numai pe șotii, făcînd numai bancuri. Bancuri fel și fel, pot fi chiar și nițeluș mai groase. Pe Jean Constantin, gazetarii bucureșteni n-au prea apucat să-l cunoască personal, să-l interviezeze, să-l descoasă, să-l știe pe de rost. Jean Constantin e încă pentru noi un mister. Și ce bun e misterul cîteodată, ce bine prinde el! Uite, de pildă, eu nu aș vrea deloc să știu că marele actor al Constanței și al comediei cinematografice românești e care cumva nemulțumit de faptul că interpretează, iar și iar, același personaj: smolit, șugubăt, șmecher și uneori păgubos. De ce să fie nemulțumit? Toți pot fi Despot Vodă? Și la o adică, bufonul regelui, sau al boss-ului, sau al șefului — nu-i el mai înțelept decît regele, decît boss-ul sau decît șeful?

Lui Jean Constantin să-i rămînă ce-i al lui Jean Constantin și, credeți-mă, nu se va trezi cu mîinile goale.



Smolit, șugubăt,
șmecher, păgubos

CURIER — post-restant

Sîntem convinși că nu păcătuiam prin orgoliu, afirmînd că în anul '973 „Curierul” revistei noastre nu a dormit, nu a moșăit și nus-a plictisit. Și nici nu a plictisit.

S-au ciocnit multe idei, multe gusturi, au scăpărat frumoase și nostime puncte de vedere, s-au afirmat nobile iritări și înțelepte chemări la calm... Polemicile urbane și demne nu ne-au lipsit, spre marea noastră mulțumire. Cităm, dintre cele mai pregnante și mai interesante:

- pro sau contra „Nuntee de piatră”...
- pro sau contra lui „Love Story”...
- pro sau contra „Anonimului venețian”...
- pro sau contra serialelor...

Firește, nu am putut publica tot ce am primit în aceste înfruntări de opinii. Multe scrisori — deloc neinteresante — au pierit rînduri-rînduri, în neant, cu tot regretul nostru.

Dar am regreta incomensurabil și nu ne-ar spăla zece ape de nevinovăție, dacă nu am publica, măcar la sfîrșitul anului, ca un Post-Restant al „Almanahului”, două dintre cele mai aprige polemici ale cititorilor noștri, pentru care — de-a lungul anului — mărturisim că n-am găsit nici spațiu și nici timp, dar care sperăm că și în pragul lui '74 vor găsi ecoul, surîsul necesar. Căci, oricum, va fi vorba de două filme memorabile: „Binecuvîntați animalele și copiii!” și „Romeo și Julieta”.

Să binecuvîntăm discutarea gusturilor...



Binecuvîntați animalele...

În cazul primului, „focul” a pornit de la refuzul cititorului Ion Manea din București (str. Dr. Severeanu 2) care în nr. 12/72 al revistei scria:

„.... Un film care nu-i la înălțimea lui Kramer și care rezistă și impresionează datorită sfîrșitului—șoc. Pe Kramer îl iubesc. Îl iubesc însă pentru „Lanțul”, pentru „Corabia nebunilor”, pentru „Procesul maimuțelor”, „Procesul de la Nürnberg”... Dar acest film nu face nici un pas spre inima mea, chiar dacă are o „cuceritoare” metaforă. Probabil că în această alegorie a oamenilor-bizoni, a copiilor-

bizoni, a sperat Kramer să-și găsească succesul, să-și salveze filmul, dar filmul e descompus, e tras de păr, e lungit, e aglomerat cu banalități, cu fraze pe care le știm și le prea știm. Investigațiile pe care regizorul le face în familiile fiecărui copil sînt scurte și fiind prea scurte devin stinghere... Intenționat sau neintenționat, titlul pare aranjat dinainte — or, Kramer nu-i regizorul simbolurilor căutate, ci al aluziilor simbolice... M-am obișnuit cu Kramer cel serios, cel pentru care filmul e o pîrtică din realitate, realitate pe care o construiește calm și cu

precizie. M-am obișnuit ca în filmele sale să nu găsesc nimic ne-la-locul lui și, mai ales, m-am obișnuit cu acel Kramer sever care nu face filme de dragul simbolurilor și al metaforelor „adînci”, care se prefac că duc degetul la frunte. Mai bine să se împuște bizoni și nu vietnamezi. Unde e Kramer al contestației deschise, clare, Kramer al proceselor?”

Replica a fost aspră, „tare”

● „Citind în ultimul nr. al revistei părerea lui Ion Manea din București privind uriașele realizări ale lui Stanley Kramer, în antiteză cu

ultimul său film adus și pe ecranele din țară, „Binecuvîntați animalele și copiii”, îndrăznesc să-i sugerez că ar trebui să mai meargă cel puțin o dată la acest film. Puțină reculegere și sînt convinsă c-o să-i meargă la inimă... Încet, dar SIGUR! Ce să facem?... Trebuie să ne obișnuim cu arta modernă, puțin efort intelectual și imediat vom înțelege „investigațiile pe care le face regizorul în familiile fiecărui copil”... fără ca ele „să fie prea scurte” și să „devină stinghere”... Dimpotrivă.

Părerea mea este că Stanley Kramer a știut (și cînd spun acest lucru nu mă refer la faptul că „titlul pare aranjat dinainte”) să aleagă foarte bine tensiunea dintre om și animal. Putea fi vorba de orice alt animal... la fel de naiv, de neajutorat, închis în rezervații naturale... la discreția tuturor celor lipsiți de elementare sentimente de dragoste față de tot ce-i viu și ne-nconjoară, setoși de sînge... de sînge care curge pe degeaba cînd te gîndești că bizonilor nici măcar nu li se dă șansa de autoapărare. Ei bine, eu sînt convinsă că dacă n-ar mai împușca nimeni animale lipsite de apărare, peste tot ar fi numai cîntece, flori, primăvară, animale și copii binecuvîntați!” (N.R. Ferice de d-voastră dacă așa credeți!)

Augusta Molnar
str. Rîndunelor 36
Sutu Mare

● Cum nu v-a plăcut entuziasmul cu care acești copii au plecat să facă o faptă bună, curajul de a nu se lăsa copleșiți de o lume ostilă?

Secvențele „stinghere” au fost suficiente pentru a ne

CURIER — post-restant

face să înțelegem că pretutindeni tinerii eroi ai filmului nu găseau decât neînțelegere, răutate și violență.

Nu cutez — deși replicile nu m-au plictisit deloc — să vă contrazic în privința frazelor pe care „le prea știți”. Dv. le știți poate. Dar de unde? În primul rând, nici n-au prea fost pe ecranele noastre filme în care se tratează problema îndoctrinării violenței în educația copiilor americani.

ei): violența. Și cred că e o mare reușită pentru că „Binecuvântați...”, acest film antiviolenț, nu e nici sexy și nici din categoria „O floare și doi grădinari” (cum pot, doamne, astfel de filme să mai emoționeze în ziua de azi?..)

Și mi-a plăcut că, în ciuda finalului tragic, toată povestea are o notă de optimism. Sensibilitatea tinerilor e mai puternică, învinge cu jertfe, dar învinge violența adulților.

Filmul lui Kramer dă, prin prisma unui prezent deloc

care a înțeles că un om obișnuit să ucidă (practicând omorul ca un sport de plăcere, în cazul de față) nu se dă înapoi de la nici o acțiune distrugătoare.

Era de așteptat ca filmul să sfârșească astfel, cu un copil ucis și cu fuga înnebunită a bizonilor, căci acesta era și cel mai nimerit mod de a arăta pînă unde duce abruțirea unor anumiți indivizi ce trăiesc în anumite condiții de mediu.

Și nu-i oare, acesta, cel mai acut proces?”

Maria Garcia
str. Italiană 8, București

● „În seara zilei de 21 ianuarie, după ce revăzusem filmul, inimile ne-au fost săgetate de câteva replici, ce au lovit atât de dureros, fiindcă au fost rostite într-o conversație de medicul X, persoană oarecum „importantă” și cunoscută în orașul nostru: „Porcărie!... I-aș asasina pe ăștia!” — prin „ăștia” (termen academic), înțelegînd realizatorii filmului: „... Au dat drumul la bizoni. Ce-i cu asta?”

Cineva ar putea spune: „Părerii și părerii! Gusturile nu se discută”. Ba să se discute! Mai ales într-un caz ca acesta.

„I-aș asasina pe ăștia!” E posibil ca așa ceva să fie conceput de o atare persoană? „Indignarea!” — ar putea spune cineva. „Din ce motiv?” — am cere noi lămuriri. „Dintr-o nefericită greșală!”

Și motivatorul ar mai putea spune: „Vedeți, nu ideea e condamnată, exprimarea e de vină. Numai exprimarea!”

Hm!... Hai s-o înghițim! O înghițim, dar să ne întoarcem totuși la „neînțelegere”, motiv aruncat cu generozitate (multă chiar) și spirit, în ochii tulburați, acuzatori.

E posibil ca cel ce salvează vieți, un medic, să dea dovadă de atîta insensibilitate? Cît despre puterea de înțelegere, nu punem problema, avînd în vedere un intelectual de așa grad.

Atunci să vă spun că a fost numai o halucinație, că am visat urît. Neverosimil!... Dar dacă aș spune c-am mințit?

Da, sînt un mincinos și încă unul mare! Impertinent și mincinos! Da, asta sînt...

Ce, nu credeți că sînt mincinos? Credeți, vă rog în genunchi! Credeți, fiindcă trebuie. Nu-i așa că nu există astfel de oameni? Spuneți că totu-i în regulă!”

Dan V.
elev al Liceului nr. 1
Caracal



... și copiii

Apoi, țin să vă asigur că acest inteligent cineast care e Kramer nu și-a asigurat succesul doar prin forța „metaforei” — dovadă jocul desăvîrșit al tinerilor actori, naturaletă scenariului, calitatea imaginilor, frumusețea coloanei sonore...

Recunosc, filmul are și unele mici defecte: exagerarea mediului negativ din care provine fiecare copil și, într-un fel, tonul moralizator.

Dar cea mai mare calitate e tocmai realismul pe care tov. Manea îl neagă. Regizorul a vrut să prezinte una dintre cele mai acute probleme ale Americii actuale (și nu numai a

atrăgător, perspectiva unui viitor mai frumos.

Nu v-aș fi scris, dar am „mania” de a vedea de 2—3 ori un film care mi-a plăcut. Iar „Binecuvîntați...” e unul din puținele filme pe care le-am văzut de 3 ori.”

Maria G. (Reșița)

● „M-a uimit cronică lui Ion Manea...”

M-a uimit încă de la prima sa afirmație, aceea că filmul nu „rezistă” decît datorită „sfîrșitului-șoc”.

Sfîrșitul filmului nu constituie un șoc pentru acela

Atitudinea absurdă, dusă pînă la demență a vîntătorilor de bizoni, se împletește, pînă la un anumit punct, cu cea a părinților și educatorilor tinere generații.

Ion Manea îl acuză pe Kramer de neseriozitate, dorindu-l din nou „omul realității”, al proceselor, al contestației deschise.”

Îmi permit să-l întreb pe acest „cronicar” care „iubește” pe Kramer, în ce a constatat lipsa de seriozitate a filmului?

OM, animal, plantă și chiar lucru, odată ce au fost create, odată ce există și nu împiedică mersul înainte al vieții, au dreptul de a trăi, de a fi.

CURIER — post-restant

Să-l trezim sau nu pe Shakespeare?

În cazul filmului lui Zeffirelli, s-a plecat de la următoarele rînduri semnate în același număr (12/72) de Margareta Arghira, care se alătură unui alt corespondent din Galați, foarte dur la adresa „impudorii zeffirelliene”; amintim scrisoarea din Arad.

● „Sînt alături de dumneavoastră, tovarășe Lăzărescu, nu numai eu, mai sînt fete care roșesc (chiar dacă au trecut de 16 ani) atunci cînd vizionează filmul „Romeo și Julieta” al lui Zeffirelli. Ce s-a făcut din cea mai frumoasă poveste de dragoste a tuturor timpurilor? S-a despiuat de tot! Păcat. Shakespeare s-ar răsuci în mormînt dacă ar ști... Unde ești Shakespeare? Re-vino în timp și mai scrie o poveste despre o Julietă și un Romeo al secolului nostru!

Ea, despiuată, el, așîderea, ea cu „blugi” cîrpiți, el cu chica unsuroasă, el o dă năibii, ea acceptă etc. Sînt sigură că vei avea succes, apoi poți muri din nou!”

Margareta Arghira
str. Tribunul Dobra 14
Arad

Replicile au sunat astfel:

● „Tovarășă Margareta Arghira, nu v-am înțeles deloc indignarea dv. în legătură cu filmul lui Zeffirelli. Indigna-

rea dv. m-a surprins, o spun sincer, din motive pur subiective. Pentru mine acest film a fost unul de stîrnire a emoției dusă pînă la apogeu. Vreau să spun că Zeffirelli, bineînțeles cu ajutorul jocului remarcabil al lui Leonard Whitting, și mai ales al Oliviei Hussey, a reușit cu prisosință să mă transpună în atmosfera de dezlănțuită iubire. Au fost în film niște momente remarcabil realizate, zic eu, de către actori: înțînirea pentru prima oară a mîinilor în timpul dansului, cînd el era furîșat în spatele unei coloane, și mai ales înfriguratul moment cînd el descoperă trupul mult iubit cuprins în ghearele morții aparente, dar pentru el, veșnice. Cît de mult am dorit ca ea să-și revină înainte ca el să-și pună capăt zilelor, de acum inutile. Toate acestea, repet, m-au impresionat foarte mult, pe mine care de obicei nu prea mă las ușor

condus de ficțiunea filmului. La sfîrșitul filmului, și poate acesta este cel mai cert lucru, m-am ridicat din scaun foarte obosit și impresionat. Cred că avem nevoie de astfel de filme care să ne ceară o astfel de participare încît să ne obosească. Dar să revenim la opinia d-voastră... Ce înțelegeți, oare, prin „despiuerea” cu” care acuzați filmul? Am impresia că la mijloc nu este decît o falsă pudoare, rău întrebuintată, deoarece efectiv nu vîd în ce constă „despiuerea”. Au fost atîtea filme care merituau critica dv.! Să nu amintesc decît seria „Angelica”, în care într-adevăr era vorba de un erotism gratuit. Atunci de ce totmai „Romeo și Julieta”? Nu-mi dau seama, stimată tovarășă...

De ce să roșești, tov. M. Arghira?

Pentru că doi oameni se iubesc sincer?”

L. Aurel
București



„Ce s-a făcut din cea mai frumoasă poveste de dragoste?
S-a despiuat de tot”

● „... Nu v-aș fi scris, sau nu acum, dacă o tovarășă din Arad, Margareta Arghira, n-ar fi spus următoarele: „Unde ești Shakespeare?” Asta mi-a produs un fel de șoc. Nu i-a plăcut filmul. Mă rog, mie mi-a plăcut, vă spun astă așa, din simpatie pentru Julieta... Nu i-a plăcut și basta. Dar de ce: „Unde ești Shakespeare”? După cît se pare, Shakespeare a intrat în circuitul elementelor, adică al oalelor și ulcelelor. Atunci de ce? Adică să spargem noi atîtea oale și ulcele, să-l facem pe Shakespeare la loc, luați aminte, nici măcar stafia lui, ci el în oase și ce-o mai fi rămas, să-l facem deci la loc, pentru ce? Pentru că unei fete nu i-a plăcut „Romeo și Julieta” într-o versiune cinematografică modernă! Să zicem că-l aducem, ce facem cu el? Îl punem arbitru? Sau să-l provoace la duel pe Zeffirelli? Eu înțeleg că au fost oameni care au roșit, chiar și peste 16 ani, dar ce nu înțeleg e de ce nu-l lăsăm pe Shakespeare să se odihnească. Și apoi, n-avem noi argumentele noastre? Mi-a plăcut pentru că... Nu mi-a plăcut

CURIER — post-restant



**Romeo și Julieta de Zeffirelli,
„o deslănțuită iubire“...**

pentru că... Sau pur și simplu mi-a plăcut... sau nu mi-a... Mie, de exemplu mi-a plăcut cu argumente, dar am să vi le spun altădată, dacă o să vreți să le ascultați. Și să vă mai spun ceva: știu din sursă sigură că Shakespeare nu s-a întors în mormânt, deși știe. Cam asta ar fi părerea mea despre „el.“

Monica Roxin
str. V. Delamarina 38
Lugoj

● „Nu pot fi de acord cu tov. M. Arghira care — in-

voacănd ideea despre o autorăsucire a lui Shakespeare în mormânt la auzul șocantei vesti a despuierii poveștii de dragoste („cea mai“) — relevă momente penibile (pare-se) ale filmului. Firește că, folosind un șampon bun și un croitor așisderea, se schimbau lucrurile, cel puțin pentru tov. M.A. și „fetele care roșesc la vizionarea filmului“ — trecute chiar de 16 ani — vîrsta fatală! Dar ce avantaj artistic am fi avut?

Ca opțiune personală — filmul m-a impresionat puternic și consider că mulți

cititori ar putea sprijini ideile pozitive despre film. N-o fac — poate din comoditate.“

D. Didi
București

N-am fi consecvenți cu noi înșine dacă nu am preciza că am primit și o scrisoare de acord cu punctul de vedere al corespondentei din Arad:

● „O cititoare a revistei „Cinema“ spune că filmul „Romeo și Julieta“ a plăcut foarte multor tineri (Nr. 12). De unde asemenea idee? De ce se exprimă în numele

„multor tineri“, știe precis domnia sa că a fost chiar așa de mult aplaudat „Romeo și Julieta“? Am chestionat cîțiva colegi și puțini au afirmat că le-a plăcut filmul. Sînt sigură că a plăcut aceloră care sînt gata să verse lacrimi la orice povestioară de dragoste. „Romeo și Julieta“ m-a dezgustat, în special scenele de dormitor, care te duceau cu gîndul la Adam și Eva... Sînt de acord cu tov. Margareta Arghira. Are întru totul dreptate. Chiar, de ce nu vii tu... Shakespeare, doamne?...“

Dana Coman
elevă, an II
Craiova

În locul oricărei concluzii, ne permitem să încheiem acest post-restant al „Curierului“ nostru cu o scrisoare primită la 1 martie 1973 (care se face ecoul frumos al unei „Scrisori a lunii“ februarie, al cărei sens e evident și face inutilă reproducerea ei):

Brașov, 1. III, 1973

„Deși sînt un vechi și pasionat cititor al revistei „Cinema“, niciunul din articolele „Curierului“ nu a reușit să-mi suscite atîta interesul încît să mă facă să vă scriu.

Și totuși lucrul acesta s-a produs o dată cu scrisoarea lui Adrian Stoenică, „Un dor nebun“ (nr. 2/73).

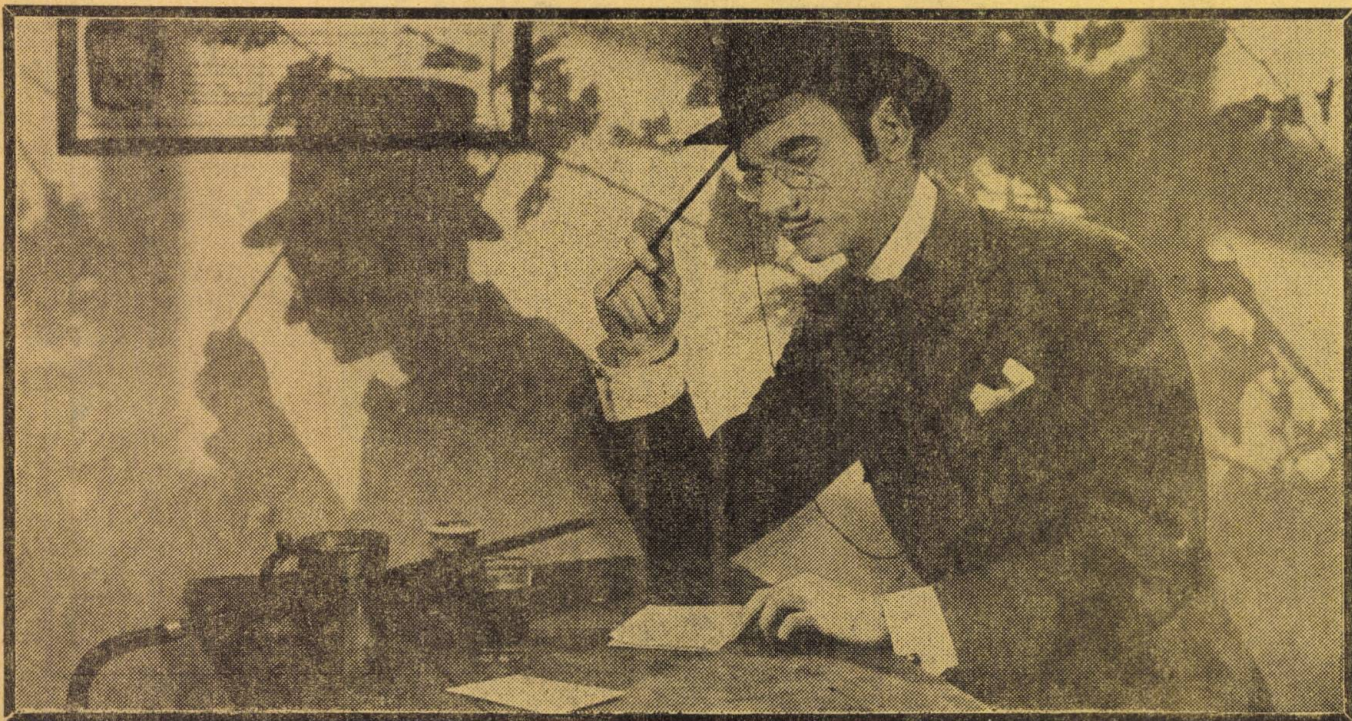
Și eu am „Un dor nebun“ față de acele capodopere ale cinematografilei și acei mari maeștri ai ecranului care, sfidînd orice șablon cinematografic, au reușit să ne descrețească frunțile și să ne stoarcă lacrimi tocmai atunci cînd credeam că am devenit imuni la sentimentalism.

Da, și pe mine mă apucă „un dor nebun“ de acele filme care au reușit să trezească în mine simțăminte curate și puternice trăiri sufletești, o pasiune sinceră“...

Adrian Aristotel Căuceșcu
student an I, Inst. Politehnic
Brașov

actorii au cuvîntul

RADU BELIGAN



Amintirea unor roluri de aur

după
20
de ani

Cinema

— Cum ați dori, în ce notă, să începem mica noastră discuție despre debutul dumneavoastră în film? Nostalgică? Ironică? Duioasă? Aveți alegerea.

— Nu cred că vom avea atîtea de spus încît să ne fixăm și o tonalitate. Eu fac parte dintre pionierii cinematografului noastre și am rămas la acest stadiu. Am jucat, dacă vă amintiți, în „Răsună valea” și am constatat cu plăcere, nu demult, că tot ce e parte de comedie s-a păstrat viu, proaspăt, amuzant. După cum se știe, însă, eu n-am mai făcut după aceea filme, ci doar cîteva piese filmate. Deplor faptul că nu se găsește un scenariu care să pună în valoare experiența mea actricească.

— Îmi îngădui să cred că dumneavoastră nu faceți parte dintre actorii care trebuie să aștepte, care sînt lăsați să aștepte. Puteți fi un factor stimulator extrem de eficient pentru fantezia (și responsabilitatea) scenariștilor, a regizorilor.

— Cum vedeți, nu sînt. Și nu sînt singurul care nu sînt. Credeți că un actor ca George Constantin, care nu e cu nimic mai puțin important pentru noi ca Orson Welles, a avut cariera cinematografică pe care o merită? Adunăm, cîteodată, ce e drept, nume răsunătoare pe același generic, dar asta nu înseamnă că au și roluri în ceea ce urmează după generic... Încerc un imens regret la gîndul că

Birlic a dispărut fără să fi lăsat filmele care ar fi făcut din el un De Funès, sau un Fernandel, sau un Bourvil al nostru. Dar se gîndește oare acum cineva să scrie pentru Marin Moraru sau Virgil Ogășanu? Și, în fond, de ce să vorbim de aceste terenuri nedefrișate, cînd o actriță ca Irina Petrescu, cu care filmul s-a întîlnit mereu și fericit, e lăsată să aștepte șase ani un film nou.

— Apreciez generozitatea cu care vă gîndiți la colegii dumneavoastră, dar eu m-aș întoarce, cu voia dumneavoastră, la Radu Beligan. Și i-aș aminti de rolul realizat cu multă distincție în „Explozia”.

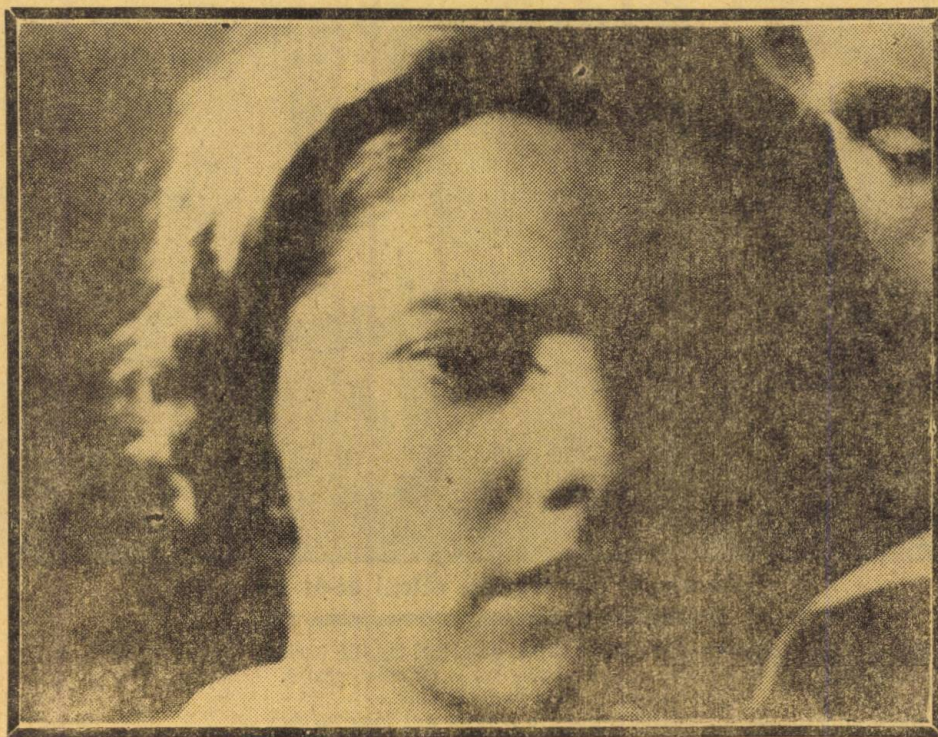
— A fost un rol de serviciu pe care l-am acceptat grație gentileței și farmecului regizorului Mircea Drăgan, care a știut să mă convingă. În general însă — și o spun fără nici o reticență — cinematografia m-a ignorat sistematic și cum nu există dragoste în sens unic, i-am răspuns cu același dezinteres... Ciudat ce se întîmplă cu filmul nostru: avem, fără îndoială, talente regizorale extrem de promițătoare, mai cu osebire în generația tînăra — Veroiu de pildă, avem o cantitate impresionantă de talente actricești, avem operatori de geniu. Spuneți dumneavoastră ce ne lipsește ca să facem filme bune...

— Presupun că e o întrebare retorică, așa că îi lăsam efectul nealterat de un eventual răspuns. De acord?

„Eu
fac parte
dintre
pionierii
cinematografului
noastre”

actorii au cuvîntul

SILVIA POPOVICI



O studentă într-un film de studenți

și nici măcar n-a fost o treabă cumplită.

— A fost, de ce-aș minți. A fost greu, dar extraordinar. Se pare că ideea i-a aparținut lui Gopo, el i-a sugerat lui Mihai Iacob distribuția mea. Și așa, căptușită în tot locul cu pernute ca să arăt mai trupeșă, înălțată bine pe tocuri ca să arăt mai impozantă, am trecut prin toate vîrstele și stările acestei mari actrițe, am trăit toate rolurile pe care și le dorește o cîntăreață de operă, ba am învățat și toate ariile... Filmam 20 din 24 de ore, dormeam într-un fotoliu cu pălăria înfiptă cu ace în cap și cu ridurile desenate pe față...

— Și ai terminat această poveste romănțioasă și colorată cu două victorii: ai cucerit publicul și ai acumulat o experiență profesională.

— Suficient ca să pot aștepta apoi în liniște șapte ani pînă la cealaltă mare și decisivă întîlnire artistică din viața mea: cea cu regizoarea Malvina Urșianu. Îmi amintesc că, după ce a văzut „La mere”, ea s-a sculat de pe scaun, în toila unei discuții cu cineștii spunînd că va aștepta, cu răbdare, să mă maturizez; pentru a mă putea folosi în viitoarele ei filme, ce vor avea drept eroi numai oameni maturi...

— Ce au însemnat deci, pentru dumneata, cele trei filme lucrate cu Malvina Urșianu?

— Dacă vrei, chiar o redescoperire a mea. Am fost pusă, dintr-o dată, în fața unor personaje de azi, de aici, de la noi, am rămas față în față cu tipul de femeie al zilelor noastre, un anume tip de femeie, spre care și regizoarea și eu avem o deschidere și o înțelegere specială. Malvina m-a făcut să gîndesc matur asupra unor personaje mature, eroi- nele ei au o gravitate și o responsabilitate care te implică și te obligă și pe tine. Ele nu sînt neapărat împlinite pe toate planurile, nu exultă de fericire, dar sînt adevărate, cinstite, cu ele însele. Da, cred că asta m-a ajutat Malvina Urșianu să aduc în film: adevăruri ale vieții, adevăruri ale sufletului feminin, adevăruri ale vremii noastre.

**după
20
de ani**

**„Hotărîsem
să renunț la actorie,
dacă nu mă afirm
în primii doi ani“**

Cinema

— Te țin perfect minte și acum, Silvia Popovici, în „La mere”: o apariție fragilă, aproape ireală, o adiere romantică, care plutea într-o livadă de mere și-și vedea ucisă iubirea de o palmă lașă...

Cred că filmul poate fi revăzut și azi cu plăcere.

— Chiar îți amintești filmulețul acela al nostru? Eram cu toții studenți, Miha și Marcus în ultimul an la regie, eu și Enache în anul II, filmam la Rucăr cu o patimă nebună, căram singuri blendele și aparatele, mîncam o dată pe zi la o cantină, dar mai ales mere. Din livadă, am dîrdîit de frig în apa rece a unui octombrie și...

— Și?

— Și după aceea nu ne-am mai întîlnit niciodată: deși echipa a fost minunată, iar succesul filmului ne-a dat tuturor esențialul: încrederea în noi. Hotărîsem, ambițioasă cum eram, că dacă nu reușesc să mă afirm în primii doi ani după absolvire, renunț la actorie și fac altă meserie, oricare alta.

— Cum se vede n-a fost nevoie. A venit „Darclée”...

— „Darclée” a venit după anii minunați de la teatrul din Craiova și a venit fără să mă aștept, fără să o doresc, a venit cu temeri și îngrijorare. Mihai Iacob — cu care colaborasem la un alt film studențesc, „Blanca”, îmi dăduse inițial un rolișor, o apariție în finalul filmului: eram tînăra cîntăreață ce aducea floridoamnei Darclée în ziua inaugurării Operei Române. Se pare că nu au găsit ceea ce căutau cu disperare, o interpretă în stare să facă acest personaj, să-l cînte, să fie și Tosca și Margareta, și Desdemona și Aida; nici eu nu vedeam pe nimeni în acest rol. Mă și gîndeam că va fi o treabă cumplită pentru actrița care va fi aleasă pînă la urmă.

— Și, pînă la urmă, ai fost văzută și aleasă dumneata,

actorii au cuvîntul

COLEA RĂUTU

„Poate părea
neverosimil,
dar
cinematografia
mi-a dat
numai
bucurii“



Localnicii ne credeau săteni de-ai lor



— Dumneavoastră, Colea Răutu, sînteți un învingător în cinematografia noastră. Ați făcut, corecți-mă dacă greșesc, vreo 30 de filme, dintre care, în cel puțin jumătate, ați deținut roluri de primă importanță. Ați lăsat în amintirea spectatorilor niște personaje memorabile. Asta înseamnă oare că cei 20 de ani ai filmului românesc vă găsesc în cele mai cordiale relații cu cinematografia noastră?

— Da, iată că ați găsit un actor care poate spune că a făcut un mariaj bun și trainic cu cinematografia. De altfel, ne-am început drumul împreună, deodată, și mergem mai departe, umăr la umăr, împreună. Iar la drum, știți dumneavoastră cum e: cînd mai bine, cînd mai rău.

— Cum a fost începutul, Colea Răutu?

— Cu probe pentru două roluri, din care nu am făcut niciunul. Pierderea n-a fost prea mare: cele două roluri au fost interpretate magistral de regretatul Ciobotărașu și de Nucu Păunescu — iar cel de-al treilea, pe care l-am jucat pînă la urmă în „Desfășurarea“, a fost Ilie Barbu, eroul principal al filmului.

— Vi-l mai amintiți? Ce vă mai spune?

— Dacă mi-l amintesc? Știu și acum replici întregi din film, l-am iubit pe Barbu pentru credința și adevărul lui. Avea un dialog scurt, de o tandrețe bărbătească, cu Zamfir, calul lui, pe care-l țesăla înainte de a-l duce la gospodărie: „Măi Zamfir, stai locului — îi ziceam — că-ți dau una de-auzi cîinii din Giurgiu“. Îmi mîngîiam calul, și-l răsfațam aspru: „Să văz ce-i mai face cînd te-oi duce acolo!“. Ne-am adunat atunci la Snagov, toți actorii, și regizorul Paul Călinescu ne-a făcut să umblăm două luni desculți și în haine țărănești, că ne

credeau cei de acolo săteni de-ai lor. Da, Ilie Barbu m-a făcut să pășesc cu dreptul în cinematografie.

— Și v-a deschis seria personajelor...

— ... pozitive, cum le ziceam noi înainte. Am fost activist de partid în „Setea“ lui Mircea Drăgan și am murit ucis de dușmanii puterii populare. Am mai murit eroic și în „Lupeni '29“, unde eram miner grevist. Dar ce e drept, am supraviețuit în „Șoseaua Nordului“, unde am fost tot un luptător ilegalist. Să știți că m-am simțit foarte apropiat de aceste personaje, chiar dacă uneori puteam fi pîndite de un anumit schematism, i-am iubit pentru simplitatea și buna lor cuviință, pentru fiorul lor sincer, pentru dăruirea lor.

— Dar l-ați părăsit și ați trecut curînd de partea negativilor.

— Un actor trebuie să joace de toate. Altfel se repetă, trage toate personajele spre el, spre datele lui personale și obosește și el, obosește și publicul de el. Tot Mircea Drăgan, care m-a văzut și m-a vrut erou, m-a împins apoi în brațele exotului Temur Bei, ca Dinu Cocea să nu se despartă de mine și de Mamulos al meu — vă amintiți veneticul avid de bani, slugă a domnitorului — din toate cele șase serii ale „Haiducilor“...

— Să înțeleg deci că cinematografia v-a dat numai satisfacții? Ar fi mai frumos ca-n vise!

— Chiar dacă răspunsul meu poate părea neverosimil, așa a fost: filmul mi-a dat bucurii. Micile neplăceri ținînd de producția sau administrația filmului le uităm imediat după premiera de gală.

— Să vă urez deci încă 20 de ani de tinerețe cinematografică?

— N-ar strica. Urați-mi. Eu o să mă străduiesc să vă îndeplinesc urarea.

Interviuri de Sanda Faur

după
20
de ani

actorii au cuvîntul

AMZA PELLEA



**Douăzeci de ani.
Cînd au trecut?**

**dupa
20
de ani**

**În curînd,
filmul
„Mitrea Cocor”
cu artist
din Băilești**

C 20 de ani... Cînd au trecut? Cum? ... Au și trecut? Oricît de dureroase sînt aceste semne de întrebare, ele subliniază realitatea. Da, într-adevăr, au trecut 20 de ani și totuși parcă este ieri, cînd student în anul I de facultate, împreună cu alți colegi ne-am dus pe marginea unui lac plin de bălării și am început să săpăm niște șanțuri în care, după aceea, s-a turnat temelia actualului complex cinematografic de la Buftea.

Doamne, cîte visuri și nădejdi însoțeau fiecare lopată de pămînt. Cîte emoții și nopți nedormite după ce am fost anunțat că voi face figurație

în „Mitrea Cocor”. Eram așa de fericit încît i-am scris lui tata o scrisoare lungă și, cred, foarte incoerentă. Sînt convins că era foarte incoerentă, deoarece cînd m-am dus în vacanța de iarnă la Băilești, în spatele gării era un anunț mare cît casa pe care cu mîndrie consătenească cineva scrisese cu litere de o jumătate de metru: „În curînd filmul „Mitrea Cocor” cu artist din Băilești”. Noroc că era noapte și m-am putut strecura spre casă neobservat. Cît a durat vacanța n-am ieșit din curte, deoarece din scena în care apăream și eu ca figurant se tăia mai mult de jumătate. Pe deasupra apăream într-un grup atît de numeros și viețuiam atît de puțin pe ecran, încît doar eu singur eram în stare să mă identific. Ce rușine groaznică mi-a apăsât sărbătorile! Era prima mea vacanță ratată. Și a fost de bun augur, deoarece de-atunci încoace le-am ratat aproape pe toate din cauza filmului. Din fericire, în alt sens, am fost mereu ocupat cu turnările în timpul vacanței.

Scriind articolul de față, am observat o coincidență care, ca să fiu sincer, nu mă lasă indiferent. În acești 20 de ani am făcut 20 de filme. Aproape toate mi-au adus satisfacții, iar cele care nu mi-au adus satisfacții, mi-au dăruit învățăminte. Acum cînd tînăra noastră cinematografie dăsemne sigure de maturitate, pe noi cei cărora ne-au albit timpurile alături de ea și din cauza ei, ne încearcă un justificat sentiment de mîndrie. Mă bucur că sînt această cinematografie, creație a tineretii societății noastre, din ce în ce mai sigură pe mijloacele și oamenii ei. Avem garanția unei dezvoltări armonioase spre perfecționarea filmului românesc. O spun cu bucurie și certitudine, deoarece în pofida părului cărunț încerc aceleași emoții și am același potențial de visare care acum 20 de ani însoțea fiecare lopată de pămînt.

IRINA PETRESCU



**Încă șase ani
de adolescență**

**dupa
20
de ani**

**Mă simt purtînd
venerabile mustați
și o
barbă
lungă,
albă**

C La o conferință de presă în străinătate, cineva spunea de curînd că adevărata noastră cinematografie socială a început cu „Valurile Dunării” și cred că nu era foarte departe de adevăr. Asta pe mine m-a onorat teribil, m-am simțit purtînd venerabile mustați răsucite și o barbă lungă, albă, dar am tremurat sperînd să nu-mi vină rîndul să răspund

la întrebarea „cînd și cu ce ocazie am debutat”. Astăzi, pentru că bilanțul se numește „20 de ani”, înțeleg că mi s-au făcut cadou încă șase ani de adolescență și mă pot bucura în liniște aniversînd, pentru mine și pentru dumneavoastră, debutul meu într-un film pe care-l voi iubi pînă la adînci bătrîneți.

Am avut norocul că acești 14 ani de cinema în care am făcut 13 filme (nu cred în numere nefaste tocmai pentru că ultimul mi-a oferit ocazia unei întîlniri esențiale cu noua generație de creatori), am avut norocul — spuneam — ca rolurile pe care le-am interpretat să fie și acelea pe care aș fi vrut să le joc.

Am avut norocul de a filma cu cei mai buni regizori și asta nu e puțin.

Am avut norocul de a juca cel mai mult atunci cînd publicul nostru avea nevoie să capete încredere într-o artă nouă și dacă el astăzi vine singur cu bucurie și curiozitate să vadă, să judece și să iubească o nouă producție, îmi place să cred că atracția sa către film a fost stimulată de fiecare din noi, „bătrîni venerabili cu bărbi și mustați albe”. Ia timpul său, cu cîte o unitate.

Dar pentru că din această retrospectivă vor lipsi cîteva semnături, dați-mi voie să aduc omagiul meu unuia dintre colegi, unuia dintre cei mai minunați, alături de care îmi voi aminti totdeauna că am debutat: ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU, cu rugămintea de a nu uita că cele mai bune filme românești ale celor două decenii pe care le sărbătorim azi s-au sprijinit pe umerii lui.

În memoria dumată, stimulate maestre!

actorii au cuvîntul

ILARION CIOBANU



Setea de filme bune

**după
20
de ani**



— Oho, ce plăcere, ce plăcere
maestre...

— Salut Ilarioane, iar plăcerea
e și din partea mea. În ceea ce-l
privește pe maestre, las-o mai
moale, că...

— Că ce?

— Că așa. Eu maestre, ăla maestre... mă-ntreb
atunci, meșterul Calboreanu ce mai e?

— Ei și dumneata acum, dar așa e la modă, așa
se poartă...

— S-o fi purtînd, dar dacă vrei să-ți spun cîte
ceva, că te văd cu bloc-notesul, dar dacă vrei să-ți
spun cîte ceva, atunci lasă-l pe maestre.

— Ei, tovarășe Ciobanu, văd că ești în viață ca
și-n filme; dur, intransigent, modest cale de-o
poștă, adică pozitiv de sus pînă jos.

— Pozitiv... Pozitiv, ai zis?... Știi ce? Am și eu
o rugăminte, spune-mi ca să nu mor neștiutor,
cum e un om cînd e pozitiv? Ce fel arată? E făcut,
cumva, numai din pozitroni? În viață face numai
adunări, niciodată nici o scădere? Sau cum?

— Ehe maestre, pardon, tov. Ciobanu, te ții
de glume... Păi tocmai matală întreb! Tocmai ac-
torul care a întruchipat atîția eroi pozitivi...

— Sînt și eroi negativi?

— Sînt, cum să nu, opușii celor pozitivi.

— Dar tot eroi se numesc.

— Tot.

**„Cum e un om
cînd e pozitiv?
E făcut numai
din pozitroni?“**

— Am înțeles. Deci lumea-i făcută din eroi cu
plus și eroi cu minus. Și cînd se întîmplă ca un sce-
narist să bage doi eroi de ăștia într-o priză, les
scînteie.

— Tii, ce plastic, ce viziune, o secundă numai
să notez, eu cu ținerea de minte...

— Pe dracu' plastic, viziune, fals dragă Ilarioa-
ne, fals, scînteie fără valoare, scînteie care nu aprind
nimic, efemere.

— Cum adică fals, efemer?

— Uite așa cum auzi. Mai toți eroii din filmele
noastre sînt de mucava, au numai lozinci pe buze,
spun adevăruri pe care le știu pînă și copiii de
școală, iar problemele care-i frămîntă sînt că-
duțe, mici, adunate de la periferia tumultului coti-
dian. Filmele noastre nu sînt decît niște clișee,
niște ilustrații mișcătoare.

— Tovarășe Ciobanu, nu ești prea aspru cu
eroii pe care i-ai „jucat“?

— Tocmai că i-am „jucat“, că-i cunosc, pot să
vorbesc astfel despre ei.

— Mai bine mi-ați spune cîteva cuvinte pentru
aniversarea cinematografului noastre, știți, s-ar
putea ca unii lucrători vechi în acest domeniu să
fie decorați.

— Aha... Și ai dori să spun o frază, așa, rotun-
dă, frumoasă, cum ar spune-o un erou pozitiv, nu?
— Iar o luăm de la capăt cu eroii...

— N-o luăm de la capăt, sîntem în mijlocul lor.
Cît privește cinematografia ca manifestare social-
artistică, eu cred că, în acest sfert de secol, ea n-a
reușit să devină pentru noi **CEA MAI IMPOR-
TANTĂ DINTRE ARTE**, așa cum a' preconizat
un mare revoluționar și gînditor.

— Adică cum, vreți să spuneți că cinemato-
grafia noastră n-a făcut nimic pentru revoluția
social-politică a țării noastre?

— N-am spus că n-a făcut nimic. Dar prea pu-
țin din **CÎT TREBUIA** să facă.

— Dar totuși... Nu credeți că are și ea niște rea-
lizări, niște...

— O fi avînd, nu zic nu, dar nu despre ele vreau
eu să vorbesc. Nu vreau să mă-nvelesc cu **CE AM
FĂCUT** și să uit **CE TREBUIE SĂ FAC**. Realiză-
rile se văd, le respirăm, trăim în mijlocul lor,
ne bucură, de ce să mai cheltuim niște bani, și nu
puțini, ca să ilustrăm niște cuceriri. Știi, eu cred
că producția noastră cinematografică seamănă
cu o femeie intrată în maturitate și care, în loc să-și
vadă ca lumea de menirea ei, umblă prin vecini
cu vorbe dulci, cu șoapte nevinovate, așteptînd
la rîndu-i complimente. Cam așa o văd eu și-mi
pare rău.

— Tovarășe Ciobanu, regret, dar n-o să iasă
nimic din interviul ăsta.

— Adică, ce ar fi trebuit să iasă?

— Păi, să... Să fi spus ce trebuie... Să... Hai
dom'le, ce dracu', parcă n-ai ști cum trebuie să
arate un interviu jubiliar?

— Cum trebuie să arate... De ce **TREBUIE**
să arate...

— S-o lăsăm baltă, că altfel iar o luăm de la ca-
păt... Ce mai face fetița?

— Mulțumesc de întrebare, chiar acum mă du-
ceam s-o înscriu la un curs de judo.

actorii au cuvîntul

MIRCEA ALBULESCU



Grupul ăla de 12, dă-l mai în spate și răsfiră-i...

**după
20
de ani**



Vă rog! Să umblăm încet cu amintirile. Aveți răbdare. Fiți îngăduitori. Fie că sînt de ieri, fie că sînt de acum 20 de ani, amintirile sînt gingașe, serioase și dacă nu le chemi cu grijă se tulbură, se învîlmășesc și ar fi păcat. Ele sînt tot ce am mai sigur, mai adevărat. Le port în mine împachetate în doruri, bucurii sau regrete strînse în ața timpului a cărei fundă pare să caligrafieze: **asta a fost!** Dacă în proiectele mele se poate amesteca oricine și le poate schimba cursul sau, uneori, chiar să le curme viața, amintirile sînt ale mele, numai ale mele. Și sînt sigur că viața lor și a mea vor merge cu mine, împreună cu mine se vor pierde.

Am fost acolo, atunci, acum 20 de ani. Pot dovedi cu acte, cu oameni, chiar cu peliculă, dacă nu mi-ar fi teamă că nu mă veți recunoaște în lunganul acela slăbănog cu părul mare și creț care sprijină o margine de cadru în scena „Împroprietăririi” din filmul „Desfășurarea”. Pot spune deci, cu toată tăria, că am 20 de ani de cinematografie, deși cinematografia nu are 20 de ani de mine. Am luat această sfîntă și miraculoasă meserie de la începuturile ei. Da, da! Am fost întîi: „Grupul ăla de 12, dă-l mai în spate și răsfiră-i să pară mai mulți”.

„Am 20 de ani de cinematografie, deși cinematografia nu are 20 de ani de mine”

Mai tîrziu am avansat și am devenit: „Dă lunganul ăla mai la stînga să acopere cablul de la proiector”. Și tîrziu, mult mai tîrziu (ce nu face stăruința!) am ajuns, în sfîrșit, în prim-plan. Aud și acum indicația regizorului dată operatorului: „Cadrezi cu soba în stînga și pune-l pe ăsta margine de cadru, în dreapta”. Și cine mai era ca mine!

Sînt un tînăr actor de cinema. Sînt o și mai tînără vedetă. Dar, credeți-mă, un bătrîn figurant, un șoarece de platou căruia i-a plăcut să le știe pe toate, să le învețe pe toate, că poate... totuși... cine știe!

Nu uit! Nu pot să uit! N-am să uit niciodată cum se vede minunea aceasta, filmul, de acolo, de jos. N-am să uit cum m-am dus la o filmare, pentru care nu fusesem ales, între cei 60 de figuranți, 40 de kilometri cu bicicleta, că poate... totuși... cine știe! Iar seara, cu picioarele înțepenite de febră musculară, doi recuziteri făcîndu-li-se milă de mine, m-au încărcat în camionul lor cu bicicletă cu tot și m-au adus la București. Da, era neapărat nevoie de camion, atît de mare și grea era fericirea mea că o asistentă de la machiaj mi-a dat cu „transparent” pe față și m-am amestecat între ceilalți 60. Eram NOI cei care filmăm! Eram NOI ăia de la film! Eram acolo! Eram!

Sînt! Sînt aici! Sîntem NOI care filmăm! Astăzi, filmele, rolurile vin unele după altele, mai bune, mai rele, din vina mea, din vina altora, dar sînt foarte fericit că lucrez, că filmez. Această meserie nu se poate face decît cu o imensă pasiune, cu o totală dăruire. Anii nu au cum să schimbe sau n-ar trebui să schimbe dorința atît de fierbinte și poate uneori înconștientă a tuturor începuturilor. Desigur, raporturile dintre mine și cinematografie s-au schimbat. Sper să păstrăm această relație de prietenie bărbătească, francă pînă la sfîrșitul zilelor mele.

Totuși, totuși și astăzi, cînd sînt chemat la cadru, înainte de ultima repetiție, întorc privirea și-l caut undeva în spate, înghesuit între alți zeci și zeci de oameni, pe lunganul acela slăbănog cu părul creț. Și chiar dacă nu-l văd, sînt sigur că el trebuie să existe acolo, undeva, înălțîndu-se pe vîrfuri, punîndu-și sub picioare o foiță de speranță, ca să se înalțe, să fie văzut, că poate... totuși... cine știe!

În seara zilei cînd mi s-a înmînat premiul de interpretare ACIN pentru Pavel Stoian, am plecat de unul singur la șosea. Pe aleile brumate de primăvară înșelătoare, m-am întîlnit într-un tîrziu cu lunganul acela slab, cu părul creț, cu ochii arzînd de speranță și încredere. L-am luat de braț cu gingășie, l-am rugat să se bucure împreună cu mine, i-am povestit ce am făcut, cum am făcut... dar mai ales l-am rugat să rămînă cu mine. Oriunde, ori cînd, să rămînă alături de mine. L-am spus calm, blînd, dar ferm, că TREBUIE să rămînă cu mine. S-a oprit o clipă, și-a trecut mîna prin păr, apoi și-a băgat adînc mîinile în buzunare și m-a întrebat zîmbind: De ce? În loc de explicație i-am spus vorbele scrijelite cîndva de Brîncuși pe marginea unei schițe: „Cînd nu mai sîntem copii, am și murit!”

A rîs, apoi m-a bătut prietenește pe umăr și a plecat. Nu cred că m-a înțeles. Sau poate... totuși... cine știe?

FELLINI

laborator
de
creație



De n-ar fi fi fost cinematograful...

Pentru
a patrunde
în laboratorul
creației
lui Fellini,
ne-am propus
să rasfoim
un fragment
din scenariul
filmului :

„ROMA“

Să ascultăm
cîteva
din declarațiile
regizorului,
facute
ziaristului
Renato Barneschi
de la Oggi,
în timp
ce lucra
la ultimul
său film :

„AMARCORD“

"ROMA"

fragment
de
scenariu

**Trastevere este locul unde se întâlnesc toate
personajele care trăiesc la Roma, sau care sînt în trecere,
sau care cred că sînt în trecere și pînă la urma rămîn**

Piazza di Spagna, Ponte San'Angelo, San Pietro, Porta Pinciana, Fontana di Trevi, Piazza del Popolo ca și alte atîtea palazzi, fontane, ponti, vie, viale ale orașului de pe malul Tibrului au fost în atîtea rînduri, nu numai decoruri, fundături în desfășurarea faptelor, ba chiar „personajele” atîtor filme. Se părea că nu rămăsese colț al milenarei Rome, necercetat de curiozitatea sau tandrețea cineaștilor italieni. Pînă într-o zi. O zi, în care demi-

urgul Fellini a aruncat marea sfidare tuturor acelor care credeau a cunoaște L'Urbe — Orașul, adică Orașul orașelor, adică Cetatea Eternă, dedicînd cel de al 13-lea film al său, Romei.

Pe urmele acestui demiurg am pornit într-o plimbare nocturnă, descrisă în scenariul filmului „Roma”. Locul este unul din cele mai pitorești cartiere romane: **TRASTEVERE.**

Scena I Trastevere exterior. Noaptea

Bulevardul Trastevere, văzută dinspre podul Garibaldi. Firme luminoase. E sărbătoarea sfintei Marii (ghirlande, standuri cu prăjituri sucate, cornuri, vată de zahăr...) Pепенari cu reclama scrisă pe cîte o bucată de hîrtie: „taie-l că-i roșu!”. Familii se plimbă agale, băieți zburdalnici, becuri lipsind din firmele luminoase, tramvielele zăngăne încetinind, afișele cinematografului „Reale”; totul are aerul unui fast mizer, o sărbătoare a săracilor, un carnaval tern, lipsit de strălucire. Intrăm cu precauție pe străduțele ce duc spre biserica Santa Maria din Trastevere.

Ospătării cu mesele scoase în aer liber, pline de lume, de gălăgie, de chitare și de cîntăreți ambulanti și cîteva restaurante mai prost luminate, unde în interior se întrevăd bătrînii din cartier care beau și discută domol.

Obişnuitele firme: Giggi — cencio — impicetta

Prin anumite colțuri întunecoase, cîteva bătrîne stau de vorbă în fața porților cu cîte un litru de vin așezat pe un scaun pliant.

Prin ferestrele deschise, ve-

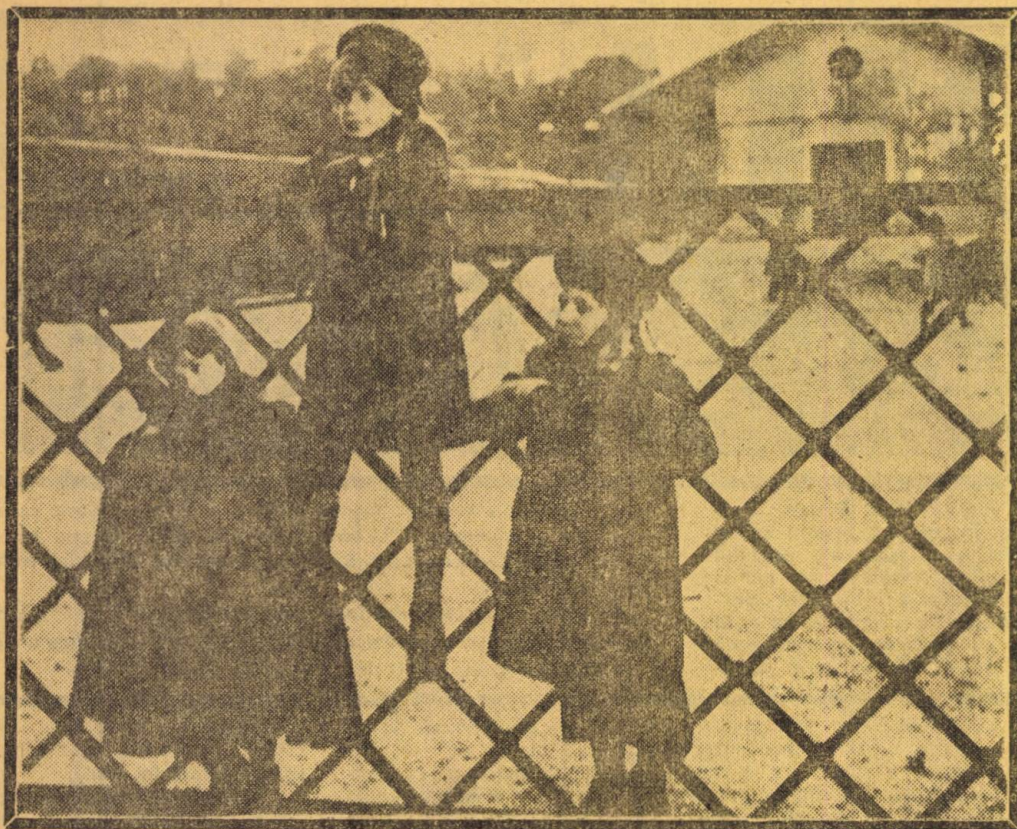
dem plafoanele locuințelor, luminate de lămpi nevăzute. Plafoane vărute, cu birne transversale. Plafoane decorate în mari viziuni baroce, desene stinse, decolorate, ră-

mășițe ale unui trecut patrician. Un plafon refăcut, renovat după ultima modă, vopsit în roșu. Pe acest fundal se mișcă umbrele locatarilor ca într-un bal de fante.

Tabernacole la colțuri de stradă: madone cu cele șapte spade înfipite în inimă, și lumini aprinse, și flori, și flori uscate. Sub altare vechi, afișe pe jumătate rupte,



Pe străduțe înguste — un carnaval lipsit de strălucire



Privind la spectacolul străzii — orfani tăcuți, în uniforme

Dincolo de Trastevere — în plină „civilizație“



rămase de la vreo campanie electorală.

Ies în relief fețele mari ale candidaților, cu zîmbete sinistre, puțin rînjite.

O caretă trăsă la marginea străzii, cu vechituri de vînzare. Patronul stă lîngă ea în așteptarea clienților;

în caretă cărți vechi, găurite; statuete de sfinți, din lemn, sparte; relicve rupte; rame desfundate, candelabre de lemn deteriorate;

cîte un vraf de cărți legate, roase de șoareci, aruncate la împlîndea deasupra lucrurilor.

Pe străzi, un du-te-vino neînterupt și pestriț. Turîști străini care merg încet, privind de jur împrejur, prin ochelari mari cu rame bătoare la ochi;

băieți și fete cu părul lung, bărbi, haine lungi, fluturînd ca niște halate, somnoroși și distrați;

pierde-vară care privesc ironici, gata la orice,

familii obișnuite, părinți și copii;

oameni din lumea interlopă ținîndu-se la o parte a străzii, ca și cum ar fi fost anume rînduiți așa, cu priviri încruntate și piezișe, grupuri de milanezi și torinezi, veseli, euforici; perechi de carabinieri tăcuți și întunecați;

copiii care aleargă, la o oră cînd ar fi trebuit să fie demuți în pat;

actori și actrițe, ușor de recunoscut după hainele colorate și stridente;

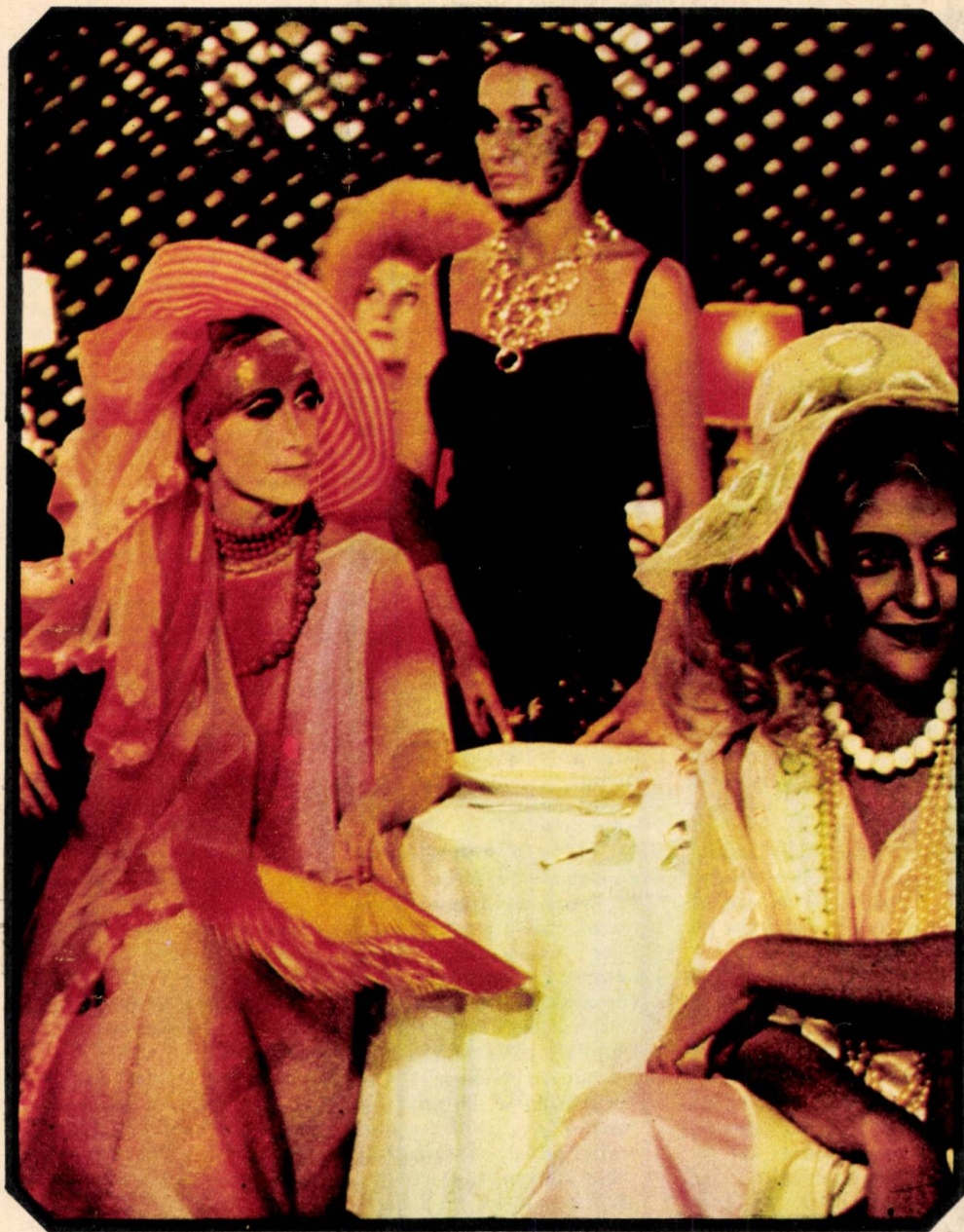
gru, un mic de intelectuali în pulover, cu ochelari, cu capul plecat, cu aer gînditor, schimbînd observații și replici;

băieți de prăvălie duc în viteză pînea sau peștele la ospătării;

un șir tăcut de orfani în uniforme, conduși de un preot grăbit;

fetișcane înfloritoare, maiestuoase și posomorîte, se simt umilate în prezența părinților; lume de cartier, cîte un solitar curios, soldați rătăciți, vînzători ambulanți de zarzavaturi, de jucării nemțești, de pocnitori.

Sculptori trecuți de 50 de ani, cu părul alb, ciufulit și cu pipă; americance bătrîne și radioase; fetițe palide și triste, condamnate de pe acum să fie omorîte de vreo brută; mîncăi, scrîntiți, care vorbesc de unii singuri, beți bătrîni, femeiuști, cumnate, nepoți, bunici pofticioase, meridionali împămîntenți pe aici în căutare de aventuri.



O descompunere molcomă (la dolce vita în Roma)

Scena a II-a
Trastevere, Piața Santa
Maria din Trastevere. Ex-
terior. Noapte.

Piața Santa Maria din Trastevere, interzisă circulației, pare un mare salon artistic unde, în cele din urmă, a fost acceptată servitorimea. Fundalul e solemn, dar mulțimea e dezordonată, lipsită de eleganță. Totuși ansamblul are un farmec al său, o vitalitate colorată.

Fellini spune: «Există cetăți masculine și cetăți feminine; Roma e o splendidă femeie, ba chiar mai multe femei la un loc»

O VOCE (din off): (puțin intimidată și parcă alterată). Trastevere, un cartier dintre cele mai faimoase cartiere

ale Romei... care sărbătorește în fiecare an hramul sfintei Marii... vara... Este într-un fel locul unde se întâlnesc toate

personajele care trăiesc la Roma, sau care sînt în trecere și pînă la urmă rămîn. E o atmosferă de petrecere, de bal, de agitație, ca într-o gară în zilele de concediu sau de amnistie generală. Era firesc să sfîrșim prin a ajunge și noi aici... pentru a face o ultimă investigație, pentru a pune cîteva întrebări, pentru a asculta cîte o părere...

Un roman gras, într-un restaurant: are un aer înțelept, protector și cumsecade, poartă ochelari; ar putea fi un negustor sau un avocat; spune arătînd către biserica Santa Maria:

ROMANUL GRAS: Avem aici cea mai veche biserică din Roma: Santa Maria din Trastevere... în '38, înainte de Christos, cam pe vremea cînd se naștea Isus, din această biserică a țîșnit un jet de untdelemn. Toți romanii alergau cu tigăi și clondire... În interiorul bisericii se află încă lanțurile, cătușele și bicele sfinților martiri...

Scurtă imagine în interiorul bisericii. E slujba de noapte. Se aud intonațiile puternice de orgă și corul de voci albe, speriate, disperate ale copiilor.

Oamenii îngenunchează, în timp ce de la altar se răspîndește fumul de tămîie.

Afară, un grup de tineri cu o înfățișare cam lugubră stă lîngă ușa unui bar. Stau acolo nemișcați ca niște pisici la pîndă; sînt cu siguranță hoți, dar au totuși o eleganță a lor. Îngăduie ca aparatul de filmare să se apropie de ei încet, fără să reacționeze și privesc drept în obiectiv fără să-și schimbe expresia.

În cele din urmă, unul dintre ei sare brusc, amenințător, ca o felină:

HOTUL: Da' ce vrei? Nu ne rămîne altceva de făcut decît să plecăm.

Ceva mai departe, la o masă, stau cîțiva intelectuali italieni și străini, mai ales americani.

Prin piața și pe străzile ce par camerele și coridoarele unui singur apartament, trec furnizori cu carne, încă sîngerîndă, cu pești enormi, chelnerii ies din ospătării și se duc la baruri; cîțiva hippies stau grămadă formînd parcă



Una dintre obsesiile lui Fellini: obsesia copilăriei

un munte de căpelandri...

Aerul e plin de zgomote amestecate:

voci, strigăte, hohote de ris, chitare, scaune răsturnate, farfurii care cad...

Într-un alt restaurant, un personaj important de la primăria din Roma, poate chiar primarul, vorbește comese-nilor printre care se află, evident, și ziariști.

PRIMARUL: Trebuie să uităm mica Romă de altă dată... Acum problemele sînt gigantice, la nivelul pieții comune... F.A.O... Vrea să se transfere, se înțelege, prea multe greve, haos administrativ, circulația... Roma e un megalopolis. O grevă generală la Milano privește numai viața politică italiană. Dar grevele de la Roma au o rezonanță mondială; ajunge doar să te gîndești la articolele din «News Week», din «Observer», pentru a înțelege că în ultima vreme problema turismului a fost...

Nu se știe prea bine de unde vin strigătele seci, convulsionate ale unor jucători de riscă.

VOCI SFÎȘIETOARE (din off): Șapte! Șapte! Șapte! Șapte! Șase! Nouă! Nouă! Șapte! Trei! Tot! Tot! Tot! Nouă!...

Un grăsan, la o bodegă de mîna a doua, își face vînt cu șervetul, pufăind.

Vecinul său, pentru a-l răcori, îi toarnă pe cap o jumătate de litru de vin rece, toți rid.

Doă fete nordice, frumoase, cu șorturi foarte scurte, se opresc în pragul unui restaurant,

caută parcă o masă liberă.

Patronul le iese în întîmpinare și le invită să intre. În timp ce cu brațul stîng face semn către interiorul restaurantului, cu mîna dreaptă atinge pe furiș fundul uneia dintre ele.

Un scriitor italian, așezat la o masă cu cîțiva amici și cîteva doamne frumoase, intervine cu privirea acră, hotărît:

SCRIITORUL ITALIAN: Roma? Capitala imorală a Italiei. Un oraș de gladiatori respinși la recrutare. Singurul oraș african fără un cartier european. Ce să-ți spun? Iubesc Roma pentru că nu pot vorbi rău de ea. Aici lumea se culcă devreme, pentru că trebuie să se scoale tîrziu. Orașul lipsei de bună cuviință. Lipsa de bună cuviință e aici pe jumătate voluptate. Un oraș fără bucurii, și fără păcate. Are toate defectele afară de unul singur: frivolitatea. Nu există l'esperit, nu există la joie de vivre. Roma respinge veselia cu forța celor o sută de mii de clopote ale sale. Atunci cînd te aștepti mai puțin, clopotele izbucnesc din spatele tău cu dangătul lor funebru: «Fii cuminte, fii cuminte! Du-te să te culci devreme, spune-ți rugăciunile! Căiește-te! Fii cuminte! Fii cuminte!...» și ce poți face? Trebuie să te

supui. Roma e un oraș isteț și cinic,

MINISTRUL: Ce-aș putea să vă spun? Roma e suma erorilor noastre, sau mai bine zis e reprezentarea topografică a greșelilor noastre: ia priviți: un centru care nu funcționează, interzis virajul la stînga, lucrări în curs care nu se termină niciodată...

Vecinii săi de la masă rid exagerat, ca și cum ministrul ar fi fost deosebit de spiritual.

O masă de sportivi, tineri care cu siguranță fac parte dintr-o echipă de fotbal sau de rugbi, toți cu cîte ceva pe ei (un maiou, o eșarfă, un semn distinctiv pe piept), toate de culoare galbenă-roșie. Președintele lor toastează pentru ultima victorie:

PREȘEDINTELE (cu o voce de actor): Încă o dată, aripa victoriei a atins frunțile voastre tinere!

Flăcăiandrii privesc și ascultă cu expresii prostănace, fără să înțeleagă; cu vagi surîsuri:

Ah! mitici urmași ai atleților glorioși ai Eladei, ai Spartei și ai Romei, care în numele sfînt al Urbei reînnoiți coroanele și laurii unui trecut care e garanția succeselor viitoare, al triumfurilor viitoare, al viitoarelor... al viitoarelor... (nu găsește cuvîntul, repetă) al viitoarelor triumfuri, chiar dacă astăzi ați pierdut cu 4-0.

Flăcăiandrii schițează vagi surîsuri de scuză, ca niște școlari prinși asupra faptului.

Ne îndreptăm către un tînr hippy întins pe fîntîinii din piața Sfînta Maria.

VOCE (din off): Îți place Roma?

HIPPY: Nu.

Animăția cartierului atinge apogeul: cîntece, chitare, vacarmul restaurantelor, voci care se aud de-a valma; deodată ai impresia că toți cei prezenți se cunosc, că toți sînt prietenii gazdelor.

Scena a III-a
Piața Santa Maria din Trastevere. Exterior.
Noapte.

Apoi, deodată, scena se golește.

Au trecut cîteva ore.

Toți au plecat.

Scaunele stau întoarse pe mese.

Pisicile se plimbă.

Fîntînil aruncă apă.

În interiorul unei curți antice (vedem prin portalul larg deschis) stă un Fiat 600 care blochează intrarea.

Atmosfera pare vrăjită, absurdă, de început; ne readuce la plimbarea nocturnă a tînrului protagonist, apoi încet se aude în depărtare un zgomot ușor de motor care se apropie.

Este zgomotul făcut de vreo 50 de motociclete mari, conduse în mare viteză de către tineri zvăpăiați, fiecare ducînd la spată cîte-o fată, strîns lipită de el.

Străbat bulevardul Trastevere,

trec peste podul Garibaldi, se avîntă către inima orașului.

Din farurile mari țîșnesc ca niște săbii raze care luminează repede, ca niște declanșări de obiectiv,

fațadele solemne ale caselor vechi.

monumentele, bisericile.

Se perindă astfel în viteză (de parcă motocicliștii ar da peste ele) Capitoliul, Templul Vestei, Altarul Patriei, statuia Doamnei Lucreția, Via del Babuino, Piața Navona și apoi străzile moderne: Corso Francia, bulevardul Cristofor Columb, cartierul EUR (Expoziția Universală Roma). E ca o profanare violentă, o furie care se dezlanțuie împotriva orașului imobil, pe care e imposibil să-l urnești din loc.

Motocicliștii fac diferite acrobații:

urcă pe trotuare, depășesc pe dreapta.

taie calea mașinilor care se opresc brusc, blocate.

Umplu orașul de zgomot, de străfulgerări de lumină, de neliniște.

Dar Roma nu se lasă violentată prea mult.

Motocicliștii se depărtează, ruitul se stinge.

Nu mai rămîne nici o urmă din această trecere convulsivă. Liniște, totul e ca la început. Pisici, fîntîni și porți larg deschise, uimite, nedumerite.

Fellini.laborator de creație

AMÁRCORD



Un carnaval fără bucurie: «Amárcord»

Se știe cât de dificil este să deduci povestea sau destinele personajelor, urmărind o filmare a lui Fellini. De aceea nimeni nu o poate face mai bine decât Fellini însuși.

«În filmul meu nu există personaje principale. Sînt sute și sute de apariții, de umbre, care se exprimă numai prin gesturi, dialogurile se aud din off, murmurate de persoane care nu se văd. Totuși povestea trebuie să reiasă foarte clar, chiar dacă nu se poate spune că este vorba de o poveste în adevăratul sens al cuvîntului. E mai degrabă vorba de viața unui colț de țară dinainte de război, dar care s-ar putea petrece la fel de bine în ziua de azi, sau de mîine, sau chiar în trecutul foarte îndepărtat. Fiecare siluetă care

O „doamnă de provincie” (Magali Noël)

„Cinematograful e viața mea.
Dacă nu s-ar fi inventat, aș fi scris povești
pe care le-aș fi recitat din tîrg în tîrg,
ca și cîntăreții ambulanți de odinioară”

La Roma, pe platourile Cinecittéi, Fellini lucrează la cel de al 14 film al său, «Amárcord». În dialect romagnol «amárcord» înseamnă «a-ți aminti», deci titlul anunță un alt capitol autobiografic al autorului.

«Prima oară mi-a venit ideea să fac «Amárcord» în ziua de 8 martie 1970, la ora 15 și cîteva minute. Sînt atît de precis cu această dată, pentru că țin un mic jurnal cu ceea ce se întîmplă cu trupul meu. Da, un jur-

nal exclusiv pentru trupul meu. Boli, vizite la frizer, etc. Chiar în ziua aceea, parcă era într-o joi, eram la frizer cu capul aplecat ca să-mi taie părul de pe ceafă. De obicei adorm cînd sînt la frizer. Dar în ziua aceea nu ațipisem. Priveam fascinat părul care cădea pe jos. Și așa, deodată, pe neașteptate, am început să fantalez. Atunci s-a născut în mintea mea prima imagine din «Amárcord». Dacă m-ați întreba de ce, nu aș putea să răspund. Probabil că mă amuza».





Fellini — tragicul, genialul clown

apare, se estompează imediat în copilăria sau în bătrânețea ei înseși. Acum nu aș putea să vă explic mai multe, pentru că nici nu vreau să anticipez sfârșitul care conține o dublă surpriză și care este punctul tare al filmului. De fapt, nici eu nu am o idee foarte clară. Încet-încet, pe măsură ce se apropie sfârșitul filmului, imaginile se dizolvă aproape, rămânând doar coloana sonoră. În sală se va lăsa o lumină de crepuscul, în așa fel încât publicul va fi obligat să participe la aventura fantastică pe care a văzut-o și deci să sugereze o soluție. Spectatorul nu va rămâne detașat de spectacol. Voi încerca să-i transmit o tensiune care să-l cuprindă dinafară, o tensiune venită din imaginile spectaculoase pe care i le propun și de care nu poate să scape. Aș vrea, de pildă, ca directorul cinematografului unde va fi proiectat «Amarcord» să apară la sfârșitul filmului în fața ecranului și silueta sa să se transforme într-un fel de pisică gigantică, ca să obțin o verosimilitate maximă. Nu sînt încă hotărît dacă voi utiliza pînă în cele din urmă actori adevărați. Voi vedea...»

Inițial Fellini gîndise unul dintre rolurile feminine pentru Sandra Millo. Refuzul actriței l-a determinat să caute o altă interpretă. În acest scop a dat un anunț la mica publicitate, în care descria personajul, pe nume Gradisca, astfel: «Gradisca este frumoasa orașului, are 30—35 de ani, e înaltă, trupeșă dar nu grasă, are sîni opulenți, coapse frumoase și mersul legănat. Duminică, cînd trece pe Corso etalindu-și o rochie nouă, toți întorc capul după ea. E calmă, romantică și place bărbaților în aceeași măsură în care știe să cucerească și copiii».

Poate că anunțul a fost doar o glumă a lui Fellini, pentru că el nu spune dacă, datorită lui sau nu, s-a oprit în alegerea sa la actrița Magali Noël.

«Numele de Gradisca mi-a plăcut întotdeauna, ca și cel de Podgora, așa cum îmi place sonoritatea cuvîntului baobab sau a atîtor alte cuvinte pe care, ca să nu vă plictisesc, nu le înșir. Chiar în prefața cărții: «Rimini, orașul meu» descriu sub numele de Gradisca o foarte frumoasă doamnă din Saludecio, o rudă

**«Amarcord» este
un alt capitol
autobiografic
semnat Fellini.
În dialect
romagnol,
«amarcord»
înseamnă
«a-ți aminti»**

îndepărtată de-a mea, care în realitate se numea Adelaide de Angelis. Adelaide nu este însă un nume apt să evoce imaginea unei doamne prospere din provincie... Atunci m-am hotărît s-o numesc pe această doamnă din Rimini — Gradisca. De altfel, am mai făcut acest lucru în altele din filmele mele. Pînă la urmă, întotdeauna cineva se identifică cu



Pentru Fellini, aventura începe la fiecare colț de stradă

unul din personajele mele, chiar atunci când este un rol secundar. După filmul «Roma» am primit 22 de scrisori de la un tânăr care susținea că i-am imitat îmbrăcămintea în costumul unuia dintre motocicliștii care traversează străzile Romei în finalul filmului».

Mulți cred că Rimini, orașul natal al lui Fellini, va fi omniprezent în aceste aducerii aminte.

«Colțul de țară pe care-l descriu nu are nici o legătură cu Rimini. Romagna nu e prezentată în mod direct. Am întrebuințat câteva cuvinte în dialect romagnol, dar am întrebuințat de asemenea cuvinte spaniole, rusești sau japoneze. Sau chiar nepaleze. Chiar mi s-a spus că în Nepal există un cuvânt foarte asemănător cu «amărcord» care înseamnă și reverberația crepusculului. În filmul meu sînt și o mulțime de cuvinte inventate, sunete care acompaniază gesturile acelor siluete care apar cînd și cînd. Reproșul că filmele mele păcătuiesc prin prea multe date autobiografice mă urmă-

rește de 50 de ani. Eu nu sînt însă un martor bun al evenimentelor pe care le-am trăit sau pe care le trăiesc. Sînt dimpotrivă mult mai înclinat să fantalez. Desigur sînt date fundamentale în existența mea: am trăit pînă la 17 ani într-un anume oraș, apoi am plecat la Roma, etc. Sigur, se poate întîmpla ca orașul natal, ca și tema unui tînăr ajuns pentru prima oară într-o mare metropolă, să fi fost scînteia care mi-a declanșat fantazia. Dar scînteia aceea a creat un adevărat incendiu, și incendiul contează și diferitele sale forme de expresie.»

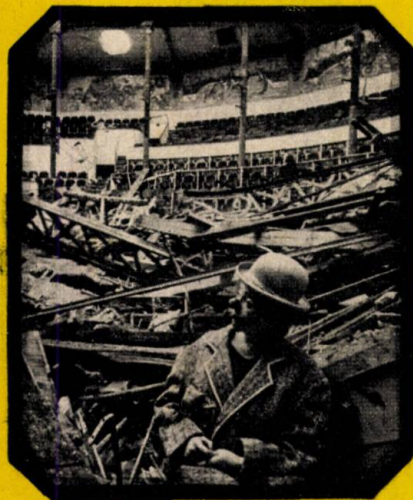
Cineva l-a întrebat pe Federico Fellini dacă nu s-a plictisit încă de cinematograful s-au ce ar fi făcut dacă ar fi trăit înainte ca el să fi fost inventat.

«Să mă plictisească cinematograful? El este viața mea. Mă încîntă ca și în prima zi. Dacă n-ar fi fost inventat, probabil aș fi scris povești pe care le-aș fi recitat din tîrg în tîrg, ca și cîntăreții ambulanți de odinioară.»

Traducere și prezentare: Simona DARIE

Omul cu nas roșu

Circul Medrano a murit, puțin înainte de a deveni centenar. A fost demolat. «Am vrut să fac un film-anchetă despre ceva ce nu mai există: clovnul» — spunea Fellini, după terminarea «Clovnilor», într-un interviu. Cîteva vreme mai tîrziu, realitatea i-a confirmat spusele. «Ani de zile m-am luptat să salvez circul Medrano. A fost imposibil. Nimic de făcut. Îi lipseau 3 ani ca să fie clasat monument istoric» — povestea cu tristețe Annie Fratellini, urmașa celei mai prestigioase dinastii franceze de clovni. Adică, dacă circul avea trei ani în plus, nu-l mai dărima nimeni, ba, poate că i s-ar fi pus și o placă comemorativă din marmură. Dar așa... Adică, dacă vor să trăiască, să supraviețuiască, clovni n-o pot face decît în istorie, în trecut. În caz că nu au vîrsta necesară, îi privește. Prezentul nu mai are nevoie de ei. Ce mai contează, de exemplu, faptul că Grock, neuitatul Grock, a debutat în 1904 la Medrano și s-a retras în 1952, tot acolo. Nu mai interesează pe



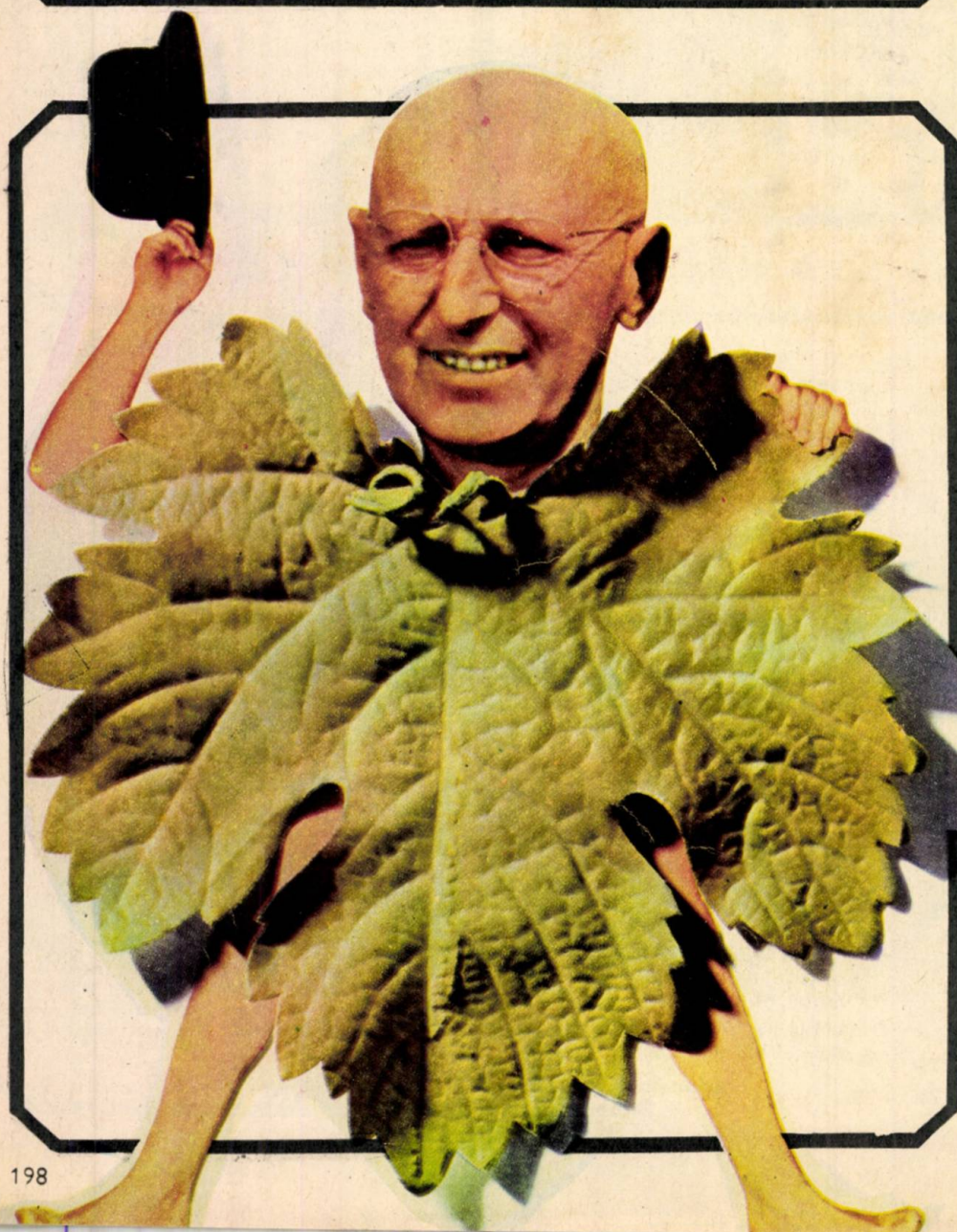
Circul Medrano. Aici a debutat în 1878, Gustave Fratellini

nimeni. Cine mai are nevoie astăzi de omuleți colorați, cu nasuri roșii. «Cine ar mai putea rîde astăzi de clovni? Toată lumea face pe clovnul astăzi. Și atunci ce rost mai are omulețul cu nas roșu din mijlocul circului?» — zice Fellini. Și în locul circului Medrano se construiește cu entuziasm o clădire banală de 8 etaje. Oricum marii clovni au îmbătrînit. Trăiască civilizația. Cu sau fără umor.

homo cinematographicus

adio, tristete

**Detronarea tăcerii a dat filmului
o extraordinară libertate. I-a dat șansa
de a se naște a doua oară**



C Sînt mulți specialiști care susțin că odată cu apariția sonorului, filmul a murit și, ceea ce supraviețuiește, astăzi, nu e decît o hoască ambițioasă, feerică, lacomă și neinteresantă. Tăcerea era spațiul în care filmul se mișca cel mai bine, sprijinindu-se numai pe imagine, respingînd orice ajutor și intervenție dinafară. Invazia sonorului, a cuvîntului, ar fi distrus independența filmului și i-a răpit astfel șansa de a deveni o artă pură, ca poezia sau dansul... A fost o vreme cînd cinematograful trăia din propriile puteri — sărac dar cinstit — dar plin de vitalitate și independență.

E în firea omului să idealizeze puțin trecutul. Nici critica nu scapă de acest omenesc păcat... Se poate compara perioada filmului mut cu un fel de secol al lui Pericle? Eu cred că există riscul de a nu privi exact această perioadă glorioasă de pionierat.

Esenta și soldații de plumb

Avantajele și frumusețile acelor timpuri sînt evidente, și cu ele vom începe... Aflat la început, filmul nu descoperise încă birocrăția. Se lucra mai repede, mai spontan. Date fiind mijloacele tehnice mai reduse, creatorii erau obligați la teme simple, vă dați seama că «Aventura» lui Antonioni nu era posibilă pe vremea aceea. Este uimitor cum nevoia de simplitate n-a dus la simplism, în această privință meritul «filmului mut» ne poate pune pe gînduri... Artiști mari, printre care unii de geniu, precum Chaplin, Langdon, au transformat precaritatea mijloacelor



Pe vremea lor, Antonioni
ar fi murit de foame

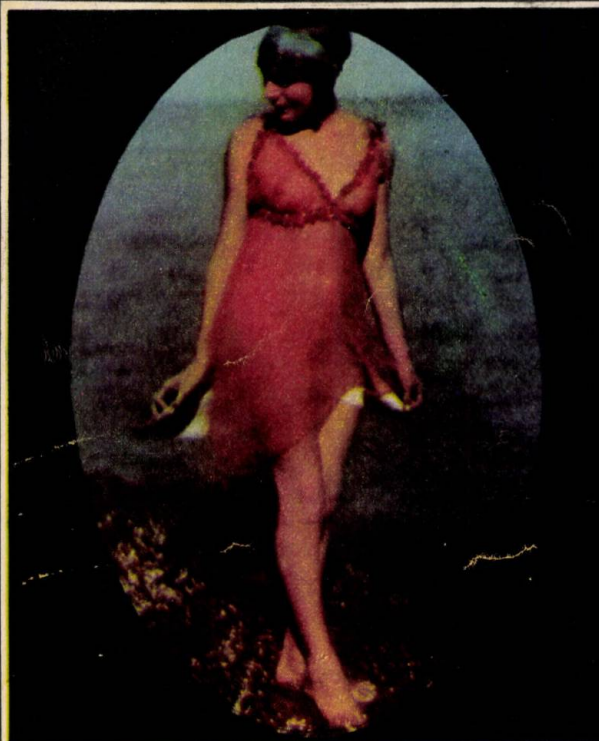
În perioada filmului mut
— urâtă expresie! —
s-a dezvoltat comedia.
Tragedia, nu. Tragedia nu
se poate lipsi de cuvînt



Păpușii i-au căzut
primii dinți



Mai bine un happy-end
tras de păr



Prima fotografie color a secolului... trecut!
(din albumul Lumière)



Geniali,
dar unilaterali



Prin aglomerare, ca și femeile frumoase,
gagurile devin plicticoase



A fost o vreme cînd petrol mai găseai,
dar gaguri ba

Homo cinematographicus

tehnice în avantaj estetic, căutînd cu disperare esența și găsînd-o. Astăzi, cînd filmul se răsfață în tot felul de perfecțiuni tehnice, a pierdut parcă o anume ingenuitate proprie artei. «Filmul mut» nici nu lua în discuție decît

subiecte capabile să intereseze pe toți oamenii; în acea vreme, Antonioni ar fi murit de foame. Actorii erau niște copii care descoperiseră o jucărie, așa se explică extraordinara lor vitalitate și fanatie. Acum jucăria, deși perfecționată, s-a uzat puțin... Soldații de plumb încep să ruginească. Păpușii i-au căzut primii dinți. Dar în perioada filmului mut — urîtă expresie — s-a dezvoltat în primul rînd comedia și, aș spune, un anume fel de comedie, amestec de candoare și progrese tehnice. Tragedia are nevoie de cuvînt. Tragedia nu se poate lipsi de cuvînt. Comedia, da, se poate lipsi de cuvînt, poate chiar cuvîntul — mai mult s-o încurce. Așa s-a născut și a triumfat comedia, însă o anume comedie, care nu poate fi înțeleasă în afara aceluia timp, în afara Americii, în afara unei mentalități și a unui anume fel de a concepe viața. Aceste condiții aduceau, în egală măsură, și farmecul și vremelnicia.

Stan și Bran: Sonorul nu ne-a tulburat

Stan Laurel și Oliver Hărdy au fost dintre acei puțini comici pe care apariția sonoului nu i-a tulburat, nu i-a clintit de la supremație. Au continuat să lucreze cu același succes și în același ritm ca și pe vremea «mutului», cu singura diferență că gag-urile lor au «prins glas». Pentru ei tăcerea a fost de aur, desigur, dar nici vorba n-a fost de lepădat. Iată ce spunea într-un interviu Stan Laurel despre acest moment din creația lor:

«Sincer vorbind, eu prefer filmele noastre mute. Aveam firește, pentru fiecare

dintre ele un scenariu, care însă nu conținea nici scenele comice, nici gag-urile; se mulțumea doar să rezume anecdota de bază și ne servea drept fir conducător. Pentru fiecare scenă în parte ideile se lucrau și se puneau la punct împreună cu autorii de gag-uri. Desigur, unele gag-uri erau menționate pe ici, pe colo în scenariu, dar de împlinit se împlineau totdeauna pe platou. Pentru aceasta făceam, de obicei, cîteva repetiții înainte de a filma.

Trecerea de la filmul mut la cel vorbit nu ne-a tulburat deloc. Am hotărît ca umorul

nostru neprovenind din text, să utilizăm cit mai mult pantomima, cum făceam și în filmele mute. Vorbeam minimumul necesar, numai atunci cînd trebuia să ne motivăm acțiunile. Dacă intriga se cerea expusă prin intermediul dialogurilor, le puneam în gura celorlalte personaje. Foloseam sunetul cu precădere pentru sublinierea zgomotelor și, în cele din urmă, astfel am ajuns chiar să iubim sonorul, pentru că ne îngăduia să ne accentuăm după dorință gag-urile. Încetul cu încetul ne-am obișnuit și dialogurile noastre au căpătat amploare, importanță.»

Sentimente — zgîrie-norii

O societate în ascensiune nu-și formează numai o bază tehnică, ci și una psihologică. O dată cu zgîrie-norii, cu extraordinara ascensiune economică, apăreau și sentimentele pe măsura acelor zgîrie-nori, poduri suspendate, jocuri de bursă și prohibiție. Sentimentele ca sentimentele: unele bune, altele rele... Aveam de-a face cu un popor tînăr, vital, care muncea și îi mergea în genere bine; îmbogățirea peste noapte nu era numai mit, ci și posibilitate, și acești oameni zdraveni, curajoși, realiști, nu prea terorizați de cultură, aveau nevoie să ridă și aveau nevoie de puțină poezie. De tragedii n-aveau nevoie, de asta pun mîna în foc. Ei chiar disprețuiau tragedia, se socoteau superiori destinului, nu înțîmplător în America s-a născut «happy-end»-ul — adică obligația ca totul să se sfîrșească cu bine. Spectatorii i-au obligat pe producători să fie optimiști. Mai bine, de



«Am ajuns chiar să iubim sonorul...»



Ce vrea publicul, asta vrem și noi

o mie de ori mai bine, un happy-end tras de păr, decît un sfîrșit tragic, firesc pînă la ultima nuanță. Chiar justificate psihologic, n-aveau nevoie de tragedii. Cinematograful a fost prima artă care din naștere, din anii prunciei, cînd avea ochi curați și nici nu știa să umble, s-a precizat în primul rînd ca o afacere. Ea a avut bunul simț să nu-și ascundă intențiile. Ce vrea publicul, asta vrem și noi! Și filmul mut a reușit să satisfacă aceste comenzi, să-i ajute pe oameni să rîdă și să aibă, din cînd în cînd, o clipă de poezie.

Tragedia comediei

În comedia filmului mut se vede limpede cum tehnica, toate progresele civilizației pătrund în artă cu o atroce energie. De aceea mai toate aceste glume, uneori stupide, alteori mărețe, demne de Rabelais, sînt «glume fizice», începînd cu bătăile cu frișcă și terminînd cu invazia și goana dementă a mașinilor. Comedia americană a descoperit gagul și o dată cu asta comedia cinematografică s-a despărțit categoric de comedia pe care ne-o propune literatura. Un act foarte curajos, însă plin de riscuri. Într-o piesă de teatru, o bătaie cu frișcă n-ar storce decît plictiseală. Dar gag-ul, fiind o expresie mecanică a gîndirii, nu este inepuizabil. În asta stă tragedia comediei filmului mut. Numai cuvîntul e aducător de

eternitate.... Așa se face că, la un moment dat, a izbucnit o adevărată criză a gagului, echivalentă cu criza petrolului să zicem. Nu se mai găseau gaguri. Se găsea petrol, dar nu se găseau gaguri. Degeaba plăteau producătorii mii de dolari pentru fiecare idee năstrușnică; sondate pînă la exasperare, rezervele de haz spontan s-au epuizat. Prin aglomerare, ca și femeile frumoase, gagurile devin plicticoase.

Imposibilul Hamlet

Filmului mut îi erau inaccesibile tragedia, filmul psihologic. Un «Hamlet» în afara lumii și severității cuvîntului nu este posibil. Imperiul filmului mut era bogat, dar destul de îngust, el n-avea la îndemînă decît comedia și melodrama. Ori se rîdea, ori se plîngea. Nuanțele erau excluse. Lipsit de ajutorul cuvîntului, el își punea toate speranțele în expresivitatea actorului și această necesitate a născut atîția mari actori. Ei trebuiau să înlocuiască prin geniul lor absența cuvîntului. Apăruse însă un anume fel de actor, un actor care semăna foarte mult cu cel de la circ. Erau geniali, dar unilaterali, pentru mulți sunetul a însemnat sfîrșitul carierei. Acești actori pot să spună pe bună dreptate că pe ei cuvîntul i-a ucis. Chiar dacă sentimentul deplîngem aceste victime de geniu, sunetul a venit

tocmai la timp, el a salvat filmul de primejdia manierismului: și a infantilismului, i-a dat posibilități mai noi, i-a deschis și calea tragediei. A fost într-adevăr o vreme cînd tăcerea era rege. Lacrimile n-au nici o justificare. Detro-

narea tăcerii, inevitabilă istoric, tehnic, estetic, a dat filmului o extraordinară libertate; a pierdut o coroană imperială, dar a cîștigat totul, i s-a dat șansa de a se naște a doua oară

Teodor MAZILU

Buster Keaton: Sonorul nu ne-a interesat

Buster Keaton poate fi cel mai tragic dintre marii comici ai perioadei de aur a burlescului american; nu a vorbit niciodată pe ecran. Cu certitudine, nu pentru că nu ar fi putut — doar cariera de actor și-a început-o în teatru — ci, probabil, pentru că, pur și simplu, nu a simțit nevoia. Exact cum nu a simțit nevoia niciodată să rîdă sau măcar să surîdă. Pentru el, tăcerea a fost de aur.

«M-am născut în teatru — povestea Keaton acum vreo 10 ani, într-un interviu. Părinții mei erau actori de vodevil. Am început să joc la patru ani. Aveam 21 de ani (decî 17 de actorie — n.n.) cînd, întîlnindu-mă într-o zi pe Broadway cu Roscoe Arbuckle, acesta m-a întrebat dacă am făcut vreodată film. I-am spus că nu și că nici măcar nu călcasem vreodată într-un studio. Mi-a propus să vin să turnez o scenă sau două cu el. Am acceptat. În aceste filme de «două bobine», nimeni nu-și

dădea osteneala să-ți dea un personaj sau măcar un nume de vreun fel; te apucau să joci și jucai pur și simplu. Am rămas cu Arbuckle 6 luni și am turnat, cred, vreo șase filme.

Am jucat întotdeauna, așa, cu fața imobilă, pentru că contactul cu publicul m-a învățat încă din adolescență că așa e genul de comic ce mi se potrivește; dacă rîdeam de ceea ce făceam, nu mai rîdea publicul... Cu cît eram mai serios, cu atît se rîdea mai mult. Cînd am început să fac film, acesta devenise un lucru automat, nici nu-mi mai dădeam seama... Am suris odată ca să dovedesc cuiva că nu va place publicului și, efectiv, publicului nu i-a plăcut. Cînd am început să am această reputație de impasibilitate, am cerut să-mi revăd toate filmele ca să verific dacă într-adevăr nu suriseseam nicăieri; eu nu mai știam. Dar nu suriseseam și totul mergea bine...



«Am suris o singură dată...»

Homo cinematographicus

videografia

sau filmul electronic

«Inevitabilul nu mai poate fi evitat»:
tehnicienii de cinema privesc
spre videografie
ca spre o fatalitate

Ceea ce era de presupus s-a întâmplat: cinematograful tradițional a început să împrumute din tehnica electronică a televiziunii. Mai repede decât ne-am fi putut aștepta, clasicul aparat de filmat încărcat cu peliculă fotosensibilă este înlocuit peste noapte cu camerele de luat vederi, echipate cu tuburi kinescop, specifice televiziunii.

20 de Cleopatre

Nu e un moft și nici o modă; pentru cinematografie, această modificare de aparatură este profundă și, într-un fel, comparabilă cu saltul pe care l-a făcut industria în secolul trecut, când a înlocuit energia aburului cu cea electrică. Evident, schimbarea de «tehnologie», care pînă la urmă înseamnă și un nou fel de a gândi, n-a plecat de la concepția «modernizării» în sine; producătorii și tehnicienii din cinematografie nu și-au permis luxul unei modernizări costisitoare numai de dragul



Astăzi studiourile cinematografice străbat lumea

de a fi în pas cu electronica avansată.

Cuvîntul hotărîtor nu l-au avut nici artiștii, preocupați mai mult «ce să filmeze» și nu «cu ce să filmeze». Schimbarea la față a cinematografului a plecat de la necesități de ordin strict economic, dictate de trei factori elementari:

unu — fiecare premieră cinematografică reprezintă un mare risc financiar;

doi — pentru a reduce riscul, filmul trebuie să coste cît mai ieftin;

trei — ca să fie ieftin, filmul trebuie realizat cît mai repede și cu mijloace cît mai simple.

Începutul l-a făcut tot

Hollywoodul, deisgur un altul decît cel pe care l-am botezat cîndva uzina de «fabricat vise», un Hollywood mai lucid, conștient că epoca de aur a filmului a trecut, dar același, mereu același, plin de fantezie, inventiv, practic și calculat. În Hollywoodul seriilor TV, nimeni nu mai tînjește după vremurile de odinioară. Viața i-a învățat pe toți că între a face o «Cleopatră» de 20 milioane de dolari este mai prudent să se producă 20 de Cleopatre a câte un milion de dolari fiecare. În această stare de spirit, nimeni nu se mai miră dacă președintele societății Trans-American-Video, Jack B. McClenhan, unul din promotorii noii tehnici TV și teoreticianul actualei politici de austeritate a cinematografului, face afirmația că filmul este în primul rînd «un exercițiu de economie».

În momentul cînd Paramount se gîndea să-și transforme terenul într-un cîmîțir, a apărut ca un trîznit VIDEOGRAFIA.

Din vară pînă în iarnă

Ideea a plecat de la seriilele și reclamele comerciale TV, filme care costă puțin și se realizează extrem de repede. Și atunci, s-a zis așa: nu se pot, oare, produce filme de cinema adaptînd tehnica televiziunii la specificul cinematografic? Evident că da, mai ales că televiziunea și-a perfecționat tehnica înregistrării electronice de mai bine de 20 de ani și are o bogată experiență în acest domeniu.

Prima demonstrație a înregistrării magnetice a imaginii alb-negru a fost făcută încă din 1951 de către divizia electronică din întreprinderea Bing Crosby. Doi ani mai târziu, adică în 1953, societatea RCA experimentează înregistrarea magnetică în culori, iar în 1956, CBS trece la exploatarea comercială a sistemului pe magnetoscoape de tip Ampex pentru transmiterea buletinului de știri TV, în simultan, pe coastele de Est și de Vest ale Americii.

Decizia a fost luată de noii executivi ai Hollywoodului, bărbați tineri, ostentativ de tineri, îndrăzneți, activi și de o sensibilitate exagerată față de capriciile modei capilare. Cei care nu s-au hotărît încă să poarte barbă și-au lăsat perciuni și, adesea, lungimea părului executivilor începe să ajungă încetîșor pînă la umeri. Gîndirea lor lipsită de prejudecăți a triumfat. În mai puțin de un an, din vara 1972 pînă în iarnă '73, Hollywood a produs 20 de filme de cinema în sistemul Videografiei și, după toate aparențele, operația pare să se extindă, Marshall McLuhan declară că «inevitabilul nu mai poate fi evitat», iar tehnicienii de cinema privesc spre videografie ca spre o fatalitate.

Avantaje? Multiple.

În fond, despre ce este vorba? Videografia e un fel de «fotografie obținută cu mijloace video». Termenul este departe de a defini numai un procedeu de fixare a imaginilor, ci mai degrabă ansamblul unui sistem ce va

să însemne, în traducere americană strictă, «producție de film cu ajutorul metodelor de înregistrare electronică a imaginii și a tehnicilor electronice post-producție» (montaj, trucaj, sonorizare).

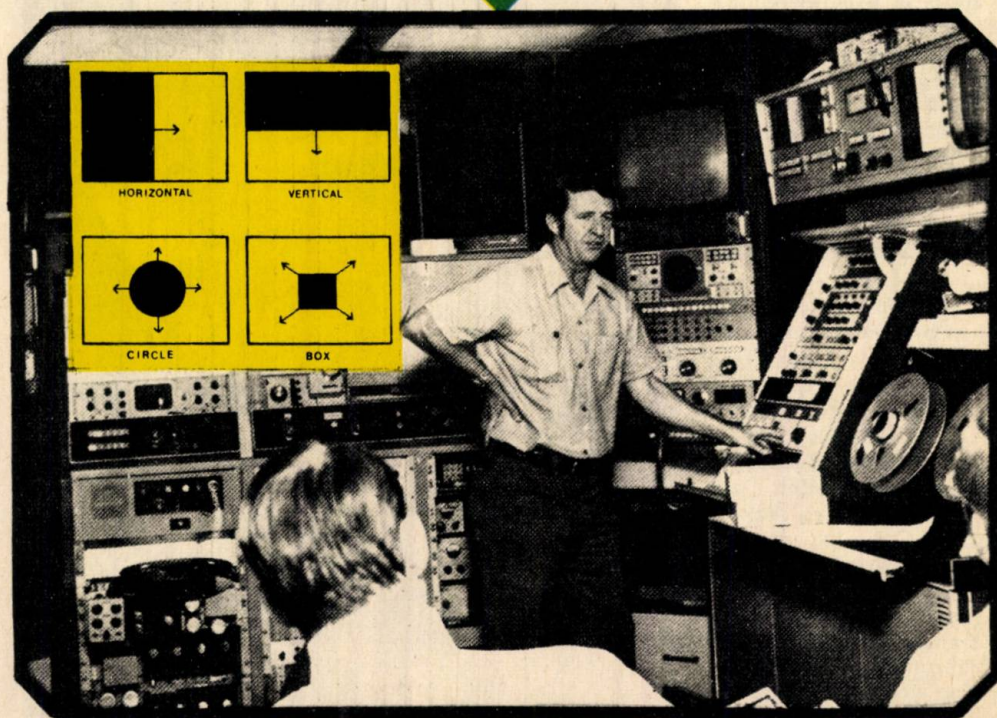
În principiu, problema este relativ simplă: imaginea nu mai este filmată pe peliculă, ci captată cu una sau mai multe camere de televiziune și înregistrată magnetic pe magnetoscoape de tip Ampex. Toate fazele ulterioare

se execută la lumină, exclusiv pe bandă magnetică și pe aparatură electronică tranzistorizată și computerizată pînă la copia standard a filmului, alb-negru sau color. Avantaje? Multiple. Negativul filmat nu se mai dezvoltă, copiile de lucru au dispărut, montajul clasic cu foarfecă și acetonă a fost înlocuit cu cel magnetic, etalonarea filmului, trucajele, genericele, efectele speciale de tot soiul s-au redus la simple operații

electronizate. Un lanț lung de faze costisitoare și care reclamă timp, timp și bani, a fost redus la minim grație unei tehnici superioare, fără a mai vorbi de economia de material (bandă magnetică) ce poate fi șters și reutilizat. La un prim calcul, costurile pentru serviciile tehnice ale unui film de 35 mm. se reduce în proporție de 90%.

Filmul, o dată realizat, poate fi distribuit ca atare pe rețelele de televiziune sau transpus

La un prim calcul,
costul pentru serviciile tehnice
ale unui film de 35 mm
se reduce în proporție
de 90 %



Imaginea nu se mai dezvoltă. Ea se înregistrează. Atît .



Va putea oare tehnologia detrone marile spectacole-cabaret?

Va putea oare tehnologia înlocui starul?

optic pe peliculă, într-o instalație care convertește imaginea video în cea fotografică. Specialiștii din cinematografie atestă că noua tehnologie electronică asigură o calitate superioară filmului de 16 mm. color și prevăd că, în mai puțin de doi ani, videografia va depăși performanțele peliculei normale de 35 mm.

Ce ne facem, bădie?

Lumea filmului este în derută. Tehnicienii de cinema își pun problema recalificării lor profesionale, într-un domeniu complet necunoscut și, pe undeva, ostil. Studiourile de marcă fuzionează și fac investiții costisitoare în echipament electronic, așa cum s-a întâmplat cu Warner Bros și Columbia, care au pus recent bazele unei noi societăți, Burbank Studios. În sfârșit, o mare companie de transporturi și-a unit capitalul cu mai mulți constructori de utilaje și au pus la punct uriașe caravane auto înzestrate cu aparatură de înregistrare video și audio.



adevărate studiouri mobile, care străbat continentul american de la un capăt la celălalt, ajungând până în Europa. Societatea Trans-American Video (TAV), promotoarea videografiei pe pneuri, a început să producă filme, în Anglia și Suedia, după chipul și asemănarea televiziunii.

Videografia a ieșit din ficțiune; ce surprize ne mai rezervă 1974?

*

În Buftea domnesc liniștea și calmul. Cei mai mulți n-au auzit de așa ceva și nici nu-i interesează. Alții, puțini la număr, dintre cei ce mai răsfoiesc câte o revistă, își văd tihnit de treburile lor, atâta vreme cât noua aventură a filmului este încă departe, departe, peste ocean. Unul singur, un reputat profesionist din vechea gardă, care mai are câțiva ani până la pensie, m-a oprit deunăzi pe coridor și, cu nelinește în glas, mi-a zis:

— Ce ne facem, bădie, că vine... Televiziunea!

Constantin PÎVNICERU



O fotografie
ieșită
din
actualitate

**Lumea filmului e în derută!
Videografia
a ieșit din ficțiune.
Ce surprize ne mai rezervă
1974?**

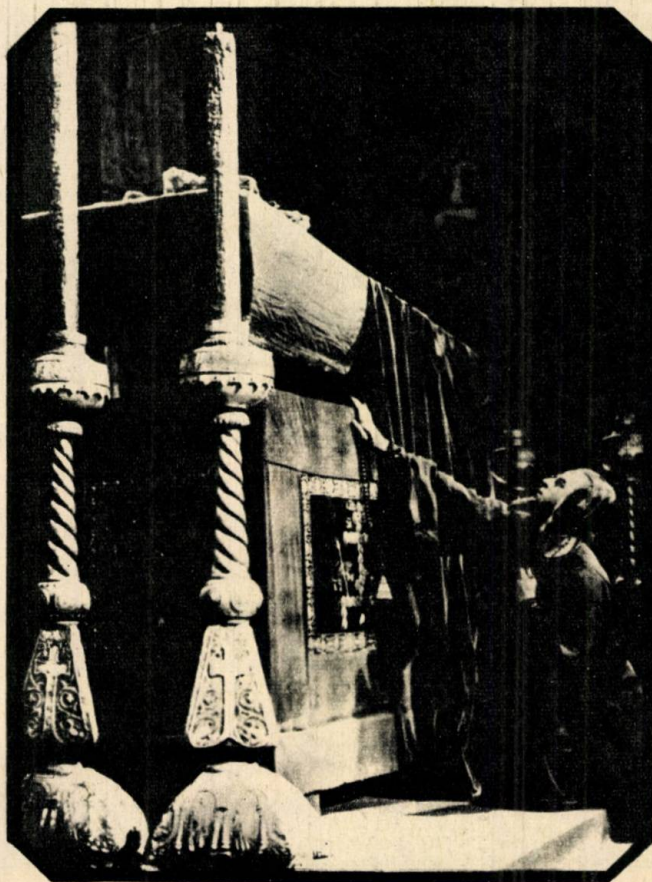
Homo cinematographicus



noastră cea de toate zilele

Eu merg la cinema, tu mergi la cinema, el (ea) merge la cinema. Și noi și voi și ei — ca într-un cor din Carmen — toată lumea merge la cinema. Copii, bătrini, femei, toată figurația umană a globului merge la cinema. Într-o dragoste pasională, care nu durează mai mult de o lună, nu se poate ca perechea să nu fi fost, măcar o dată, la cinema. Această activitate, sau îndeletnicire, sau distracție, sau predilecție, sau patimă a intrat în obișnuința noastră cu o forță pe care nici un alt spectacol nu a avut-o, cu o forță a **firescului**, aș zice, semănând el, cinematograful, parcă cel mai mult cu viața și stînd la îndemîna noastră fără aproape nici o complicație, necum ceremonie.

Acolo, la cinema, se vede tot ce a fost, este și va fi, în decor natural; frunza copacului tremură în vînt, în timp ce sute de oșteni năvălesc răcnind unii asupra altora: elicea avionului zburînd, iubita e-n avion și pleacă pentru totdeauna, în timp ce iubitul rămîne pe aeroport



mușcîndu-și gînditor pix-ul; o civilizație extraterestră, cu patru nasuri și un singur picior, țopăie și meștereste în fața ochilor noștri din ce în ce mai convinși.

Totul se vede la cinema. Strada noastră, străzile altora, orașul deosebit, sentimentul comun, toate poveștile și istorioarele care ne trec sau nu ne trec prin cap, într-un ceas și jumătate de prelungire a existenței noastre sau de ciudată întrerupere a ei, o, acest aparat de proiecție și proiecții, o, cinematograful!

Desigur, statutul lui s-a îmbogățit. Prerogativele artei, laborios dobîndite și pe deplin meritate, îl plasează astăzi în zodia nobilă a perenității, în arena controverselor de bun augur. Ce fel de artă este aceasta, spun unii, care se produce în cantități nerusinate, care se consumă cum

...Și splendorile
Renașterii, lucrate
în echipă ca filmele?



Toată figurația umană a globului — recunoașteți! — merge la cinema

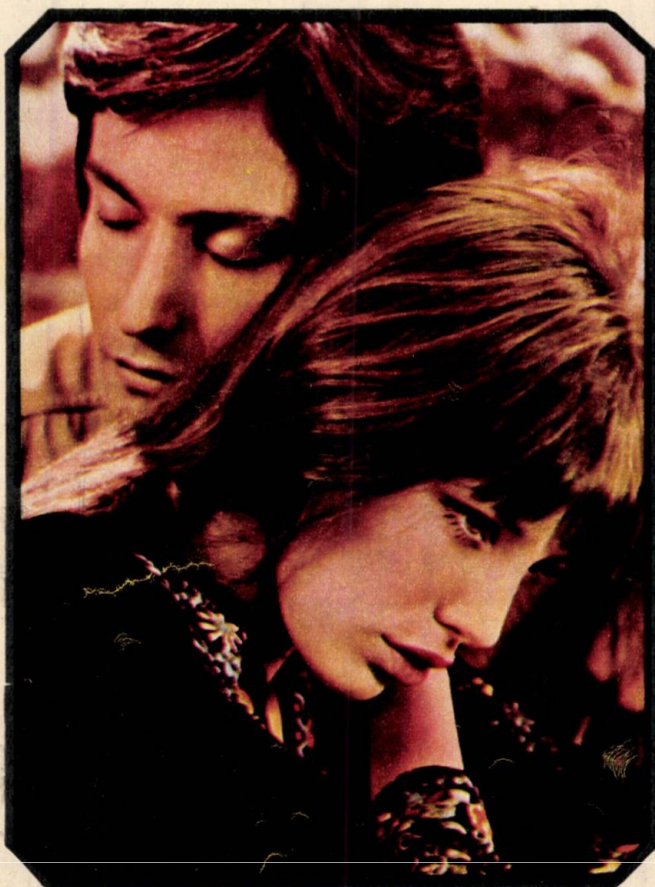
ai fuma o țigară, la care au acces toți nechemati și nealeși? Ce fel de artă e asta, a cărei copilărie e burlescă și a cărei adolescență, mercantilă? Ce fel de artă e aceasta care, deși îi mai bate în preajmă cite o aripă de geniu, rămîne în marea, copleșitoare ei majoritate, mediocră, facilă, schematică, subnutrită intelectual, parastetică?

Ei bine, aceasta e un fel de artă, spun alții, care-și datorează caracteristicile apariției recente între suratele ei. Faptul că e o progenitură a tehnicii nu a împiedicat-o să se dezvolte spiritual și încă foarte rapid și cu foarte mari perspective.

Iar cantitatea de mediocritate este relativ aceeași cu cea care însoțește celelalte arte cu «productivitate» mai redusă.

Pe unii îi sperie faptul că

**Într-o dragoste
pasională, perechea
merge măcar o dată
la cinema**



e o artă «de echipă», uitîndu-se că și unele splendori ale Renașterii s-au lucrat cu «echipa» (în ambele cazuri, fiind de dorit, evident, ca totul să se petreacă sub tutela de onoare a unei personalități).

Pe alții îi sperie faptul că un film poate fi «o afacere» în care se cîștigă sau se pierde milioane, corolarul acesta financiar putînd corupe și degrada actul pur al creației.

Și unii și alții, și ceilalți, au dreptatea lor parțială. Dar dreptatea totală o au cei care se numesc Eisenstein sau Fellini, cei care, în condiții rudimentare sau avansate, sub presiunea prejudecăților, în aer viciat sau apatic, au știut să-și impună vîzul și viziunea, vocea și vocația.

Cinematograful are și el dreptatea lui: oricîte sărbători ale artei ne-ar fi oferit și ne-ar mai oferi, rămîne și arta noastră cea de toate zilele, compozită și unitară, divertisment și reculegere, pierdere de vreme și cîștig de contemporaneitate.

Nina CASSIAN

zece filme care

Revista poloneză «Kino» s-a adresat în 1973 unui număr de 60 de critici și cercetători de film din 8 țări socialiste, ca să stabilească un palmares valoric al cinematografilei mondiale între anii 1895 — 1973. Iată titlurile celor 10 filme care au întrunit majoritatea sufragiilor (în ordine valorică):

- «**Crucișătorul Potemkin**» — URSS — 1925. Filmul lui Eisenstein a fost calificat de un juriu alcătuit din istorici drept «cel mai bun film al tuturor vremurilor».

- «**Cetățeanul Kane**» — SUA — 1941. Filmul lui Orson Welles, despre care s-a spus că rezumă 20 de ani de cinematografie și anunță alți 20.

- «**8 1/2**» — Italia — 1952. Confesiune și introspecție totală în care Fellini atinge plenitudinea sa artistică și tehnică.

- «**Cenușă și diamant**» — Polonia — 1958. Film prin care Wajda a marcat o dată în istoria cinematografilei poloneze și mondiale și în care a fost lansat actorul Cybulski.

- «**Goana după aur**» — SUA — 1925. Capodopera chapliniană care, în ciuda miraculoaselor «găselnițe» comice, se constituie ca un film grav, amar.

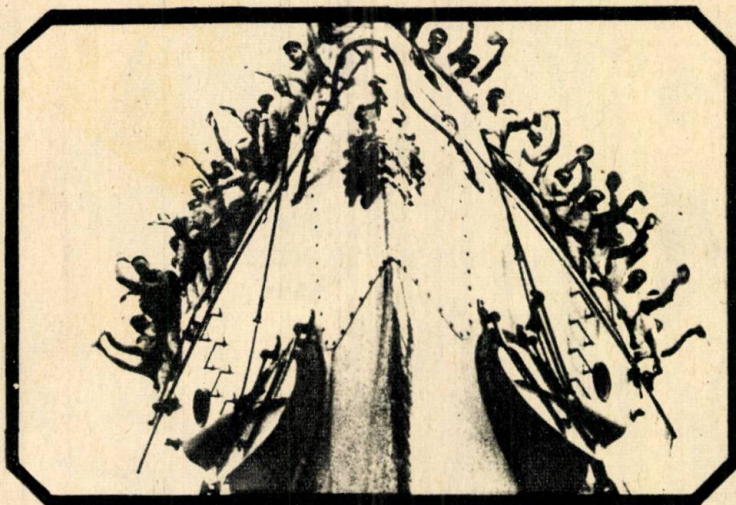
- «**Rashomon**» — Japonia — 1950. Filmul lui Kurosawa prin care occidentul a descoperit «adevărata față» a cinematografilei nipone.

- «**Intoleranță**» — SUA — 1916. Filmul lui Griffith, care a fost considerat «monumentul artei a șaptea, monument la care credincioșii cinefili se pot închina».

- «**Hoții de biciclete**» — Italia — 1948. De Sica a întâmpinat cele mai mari dificultăți pentru realizarea și lansarea filmului său, care a fost considerat abia după 10 ani «capodoperă, expresie clasică a neo-realismului».

- «**Pământ**» — URSS. Film început de Dovjenco în 1928 și continuat de asistenta și soția sa, Iulia Solnteva, film considerat în 1958, la Bruxelles, în cadrul unei referendum, «una dintre cele mai bune pelicule ale lumii».

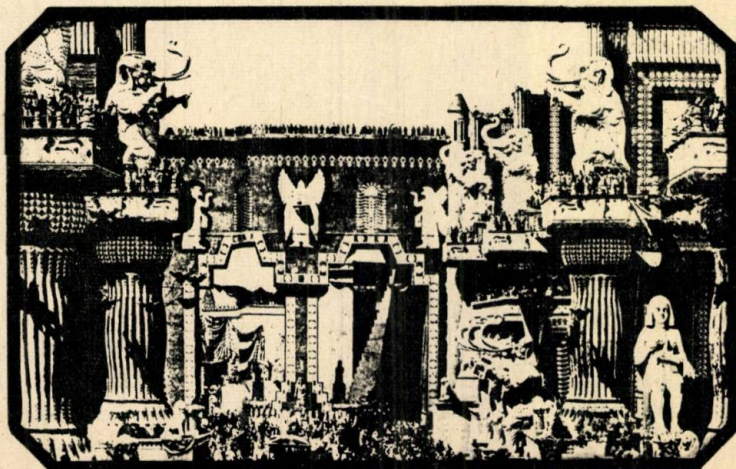
- «**Roma, oraș deschis**» — Italia — 1945. Filmul lui Rossellini care — scris în timpul ocupației, realizat într-un studio improvizat și în decorul natural al zilelor eliberării, cu mijloace materiale mai mult decît precare — a făcut asupra criticii «efectul unei bombe».



«Crucișătorul Potemkin» — «cel mai bun film al tuturor timpurilor»



«Cenușă și diamant» — o răscrucă de drumuri, la o răscrucă de timpuri



«Intoleranță» — piatra de hotar a celei de a 7-a arte, «monumentul» ei.



«Hoții de biciclete» neo-



au zguduit lumea



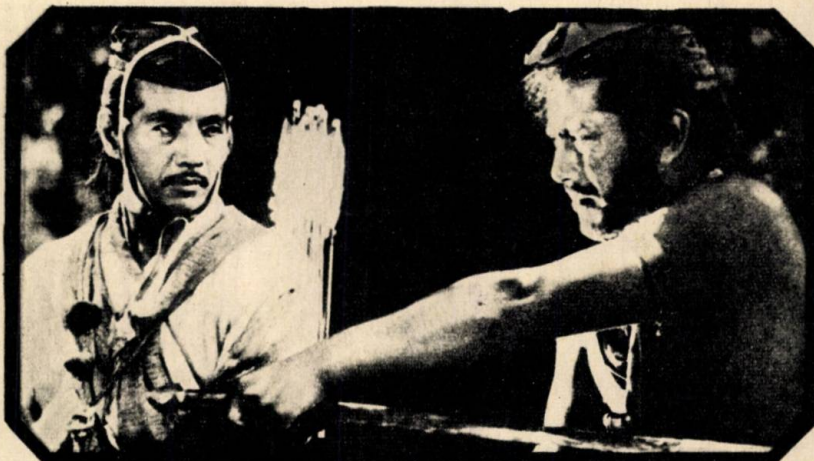
«Cetățeanul Kane» — o revelație
și o revoluție în limbajul cinematografic



«8½» — o călătorie fantastică
printr-o lume reală



«Goana după aur» — o comedie
romantică despre o comedie umană



«Rashomon» — sau cât de greu se află
adevărul despre adevăr

reprezentantul
realismului

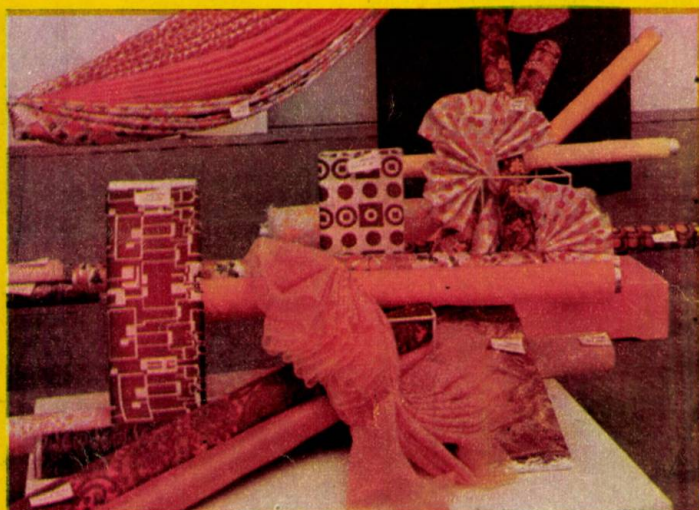
«Pământ» — un film mitologic
despre o mitologie în construcție

«Roma, oraș deschis» — o «bombă»
împotriva bombelor naziste





**Timpul
vă este
prețios?
Desigur!
Probele
vă solicită
timp?
Bineînțeles!**

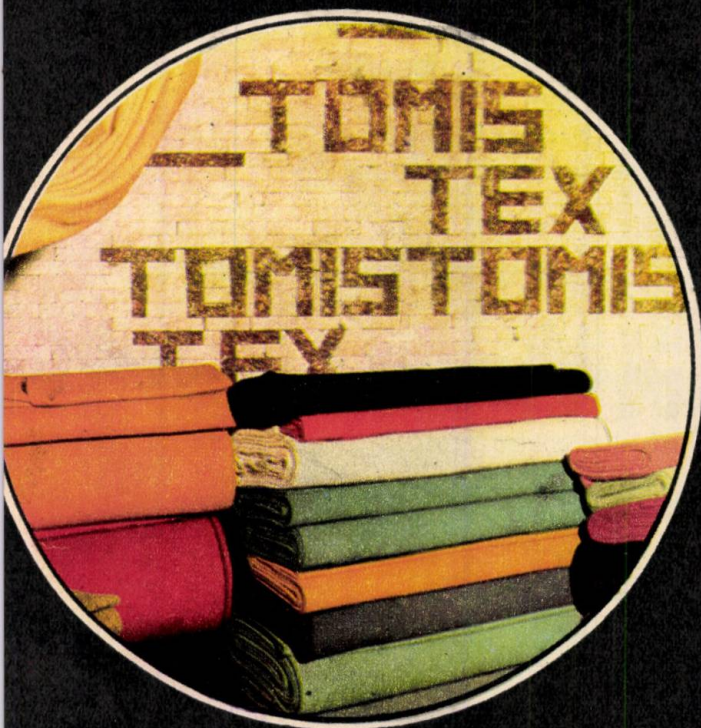
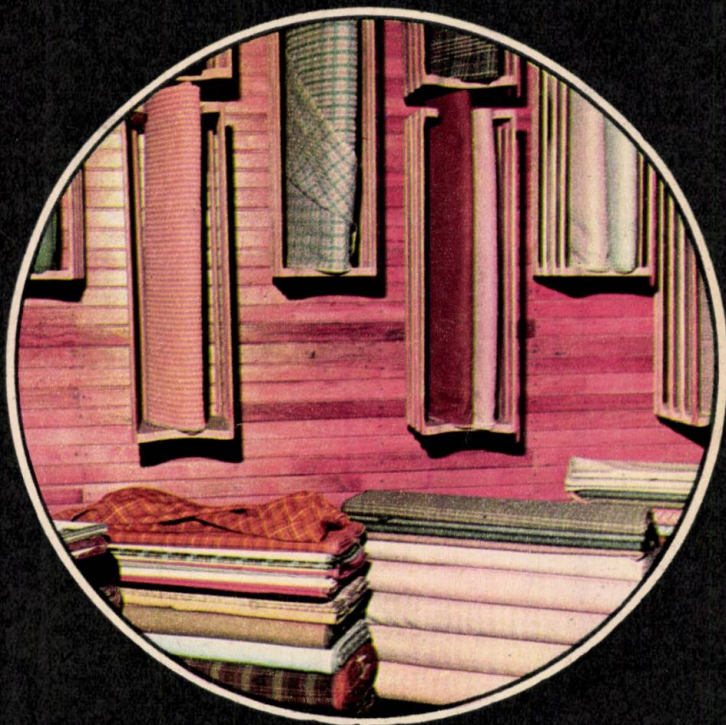


Soluția ideală ?
**Confecțiile moderne,
din țesături
originale,
în interesante
combinații
de culori!**



**Magazinele
de confecții
și încălțăminte
vă așteaptă
cu un larg
sortiment
de modele noi!**

ÎNȚREPRINDEREA INTEGRATĂ DE LÎNĂ CONSTANȚA



Stofe de lînă pură și alte țesături din
Constanța etalate la nivel de eleganță
mondială

În procesul de dezvoltare impetu-
oasă a industriei constănțene, un aport

însemnat continuă să aducă și sec-
torul de textile care beneficiază de o
veche tradiție în economia locală.

Un exemplu grăitor îl constituie
INȚREPRINDEREA INTEGRATĂ DE
LÎNĂ — bine cunoscută pentru stofe
și țesături de calitate superioară care
a dobândit, în relațiile cu beneficiarii
interni și externi, un prestigiu cu care
nu se pot lăuda prea multe firme.

**Stofele pentru costume bărbă-
tești și de damă și, în special, sacouri**
sînt produse în culori și desene mo-
derne care afirmă o măiestrie a com-
binărilor realizate la un înalt nivel ar-
tistic, ceea ce a făcut ca aceste țesă-
turi să fie utilizate de cele mai renumite
case de modă pentru modelele noi.

Prin intermediul acestora, deci, țe-
săturile românești livrate de ÎNȚRE-
PRINDEREA INTEGRATĂ DE LÎNĂ
— CONSTANȚA, sînt cunoscute în
toată lumea.

I.C.I MOBILAE

BUCUREȘTI

Bd. Gh. Gheorghiu Dej nr. 8

Prestează pentru Dvs. noi servicii extrem de utile,
în condiții foarte avantajoase:

formînd 14.14.14

Întreprinderea noastră vă asigură și transportul
mobilei la domiciliul dv. în cele mai bune condi-
țiuni, cu mașini din parcul propriu, ceea ce conferă
dreptul la întreținerea mobilei cumpărate în term-
nul de garanție.

Puteți fi informat la ce magazine din Capitală găsiți tipul de mobilă
care vă interesează,

formînd 14.14.14

Puteți solicita arhitecților noștri un sfat competent pentru mobilarea
apartamentului dv. Mobilierul indicat de specialiștii noștri vă este
livrat în cel mai scurt timp, respectîndu-se preferințele dv. în ceea ce
privește modelul, furnirul și tapiteria.

Tarifele pentru decorații interioare sînt următoarele:

- o cameră 88 lei
- două camere 150 lei
- trei camere 200 lei
- patru camere 240 lei

formînd 14.14.14.



Vizitați cu încredere magazinele «Hermes» din București (str. Șepcari nr. 16 și str. Constantin Exarcu nr. 1) — unități de prezentare și desfacere ale Centralei de producție prestări și construcții.

Aceasta vă oferă o bogată și variată gamă de articole de artizanat: cusături, țesături și covoare românești, articole de jocărie-pielărie, diferite articole de podoba și pentru decorarea interioară a căminelor dvs.



Oricînd

cl-co

Oriunde



C1-CO

O adevărată uzină, utilată cu instalații de cel mai înalt nivel tehnic, o echipă de specialiști de înaltă clasă, cu program de cercetare complex, realizări multiple, realizări științifice obținute

CICO

O năvală de arome tropicale, livezi verzi și auri, de portocali și lămii; și prin apropiere adierea proaspătă a mării

CICO

O băutură care concentrază puterea verii într-o sticlă; o băutură răcoritoare și acidulată, al cărei gust se păstrează datorită tratării — pentru prima oară la noi în țară — prin pasteurizare, în băutură de calitate

CICO

CICO+COLA=CICOCOLA
o combinație între gustul de citrice naturale

CICO

și extractul natural de COLA, bază a celor mai vestite răcoritoare

CICOCOLA,

un amestec delicios și rece de arome în arsenalul Întreprinderii «Produse Alimentare» — București, CICO nu este însă singura aromă. Un concentrat de must de struguri condimentat cu extracte

de plante aromatice și

STENA

toată aroma și plăcerea toamnelor și culesului viilor. Un amestec de uleiuri eterice de portocale, pregătite într-o tehnologie care redă gustul natural al fructului și

CITRO

un nou tip de băutură, răcoritoare și hrănitoare în același timp, realizare a unui colectiv de specialiști de cea mai mare calificare și

SINTONIC

Fructe citrice, plante aromatice, vitamine, cu gust rafinat și

MENTOVIT și ANISET

CITRO, dar purificat de zahăr pentru plăcerea suferinzilor de diabet și obezitate, o băutură pe cât de gustoasă pe atât de inofensivă și

DIABETIC

Colectivul de cercetare este în plină acțiune; gama produselor Întreprinderii «Produse Alimentare» — București tinde să cuprindă transformarea în băuturi răcoritoare a esențelor tuturor fructelor, concentrate de caise, prune, mere, alte fructe, felurite ape de masă cu complicat proces tehnologic, avînd următoarea deviză:
TOATĂ SĂNĂTATEA NATURII,
TOATĂ TĂRIA SOARELUI,
ÎNTR-O STICLĂ!

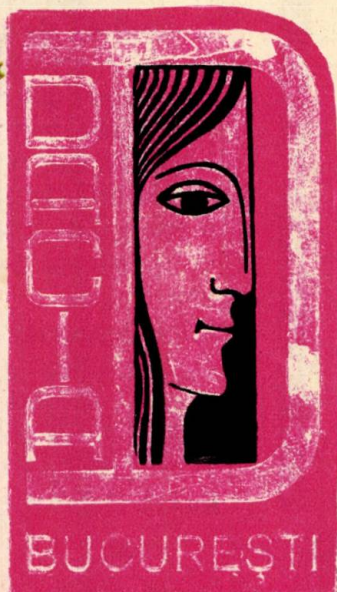
C1-CO

o paletă larg diversificată

Continuînd cu consecvență activitatea de diversificare a sortimentelor, Întreprinderea industrială de stat «DACIA» a introdus în fabricație, pentru moda anului 1973 și 1974, noi imprimeuri de mare finețe, elegante și de foarte bună calitate. Se produc țesături din bumbac, din bumbac și celofibră, țesături Tercot (poliester 67% și bumbac 33%) și țesături Terocel (poliester 67% și celofibră 33%).

De bune aprecieri se bucură pe piața internă și internațională tercoturile Vucoveana, Batist, Agapia, Ofelia, Luminița și terocelul Camelia, modern imprimate, ce pot fi folosite în confecționarea de rochii, cămăși bărbătești, lenjerie etc. Articolul din celofibră Păiuș imprimat este foarte căutat ca material decorativ (draperii, huse etc.).

Mult solicitate sînt și tercoturile Vucova și Andrei din seria țesăturilor vopsite uni pentru cămăși și bluze, impermeabile, costume de vară etc.



CENTRALA PENTRU LEGUME ȘI FRUCTE



ÎNTEPRINDEREA LEGUME ȘI FRUCTE A JUDEȚULUI TULCEA

a rezolvat, în mare parte, problemele legate de cultura intensivă a suprafețelor planificate. Prima etapă a fost organizarea unor centre de producție, valorificare și industrializare. Acestea se află pe teritoriul localităților Babadag, Măcin și Tulcea și răspund de activitatea horticola a C.A.P.-urilor care, sub îndrumarea cadrelor cu pregătire universitară, puse la dispoziție de către I.L.F.-Tulcea, asigură recoltarea și valorificarea superioară a legumelor și fructelor produse.

Un interes deosebit se arată pentru apli-

carea tehnologiilor noi, de mare productivitate. Un exemplu grăitor îl constituie centrul de răsaduri unde, pe o suprafață de zece hectare, funcționează sere moderne, solare sau încălzite.

Materia primă pentru industrializare este produsă de cel mai mare centru horticola de producție din țară, amplasat în apropierea municipiului Tulcea, pe o întindere de peste 1 500 hectare și alcătuit din zece ferme. Primul beneficiar este fabrica de conserve din Tulcea, D U N Ă R E A, bine cunoscută în țară și peste hotare pentru calitatea produselor sale și pentru gama sortimentală îmbogățită an de an.

Desfacerea produselor I.L.F.-Tulcea se face prin 63 magazine situate în Tulcea, cit și în alte localități din județ.



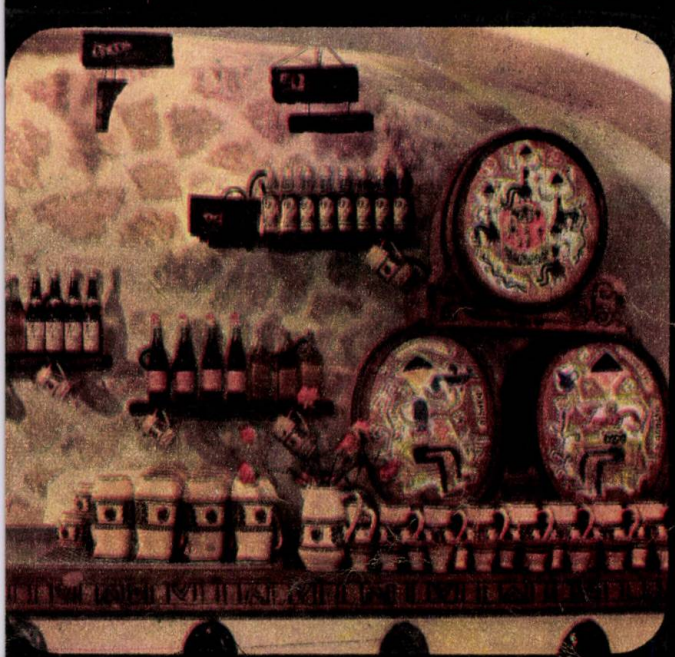
PRODUSE DE FRUMUȘEȚE **PELL AMAR**

Dr. Ionescu Calinești



...produse cosmetice de concepție originală
românească, pe bază de extracte din nămo-
lurile supropalice

Întreprinderea de produse cosmetice
«MIRAJ» București



Pentru delectarea dvs. stimați cititori, s-au creat condiții de bună servire în localurile pe care le frecvențați pe cuprinsul sectorului 1.

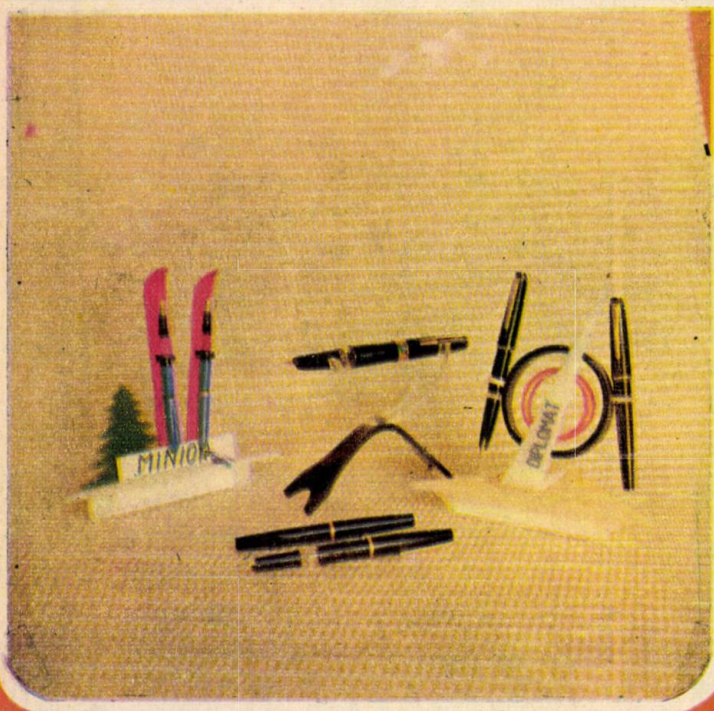
Întreprinderea de Alimentație Publică AMZEI, cu sediul în Calea Victoriei nr. 56 etaj II, este preocupată de satisfacerea deplină a celor mai exigente pretenții gastronomice și de ambianță și, pentru aceasta, nu precupește nici un efort, «dar nici nu face concesii de la îndatoririle ei profesionale».

Asigurările tovarășului Ignat, formulate astfel, în calitatea sa de director al IAPL AMZEI, pot constitui o repunere «în drepturi» pentru noi, consumatorii, dar mai ales o invitație ispititoare.

Sub o singură conducere, unitățile din fostele IAPL-uri: Dunărea, Perla, Kisseleff și Central și-au sporit simțitor farmecul de atracție, preparatele culinare și băuturile fiind mult diversificate; curățenia și ambianța în care se include, bineînțeles, politețea personalului, sînt fără reproș.

Seară la Salonul Spaniol, o masă la MINION, gustări la zahanaua MERCUR, o petrecere la barul ATLANTIC, atmosferă elegantă la DOINA, tentații de epocă la OVIDIU și, ne place să nădăjduim, pește prășit la PESCARUL și nu mai puțin Perla, Select, Bordei, Miorița, pot ilustra lista celor o sută de unități de alimentație publică ale sectorului I.

Șadar, împreună cu dvs., vom realiza momentele de destindere, de care avem nevoie pentru îmborsăvirea capacității noastre de muncă, în localurile pline de eleganță ale IAPL-AMZEI, sectorul I.

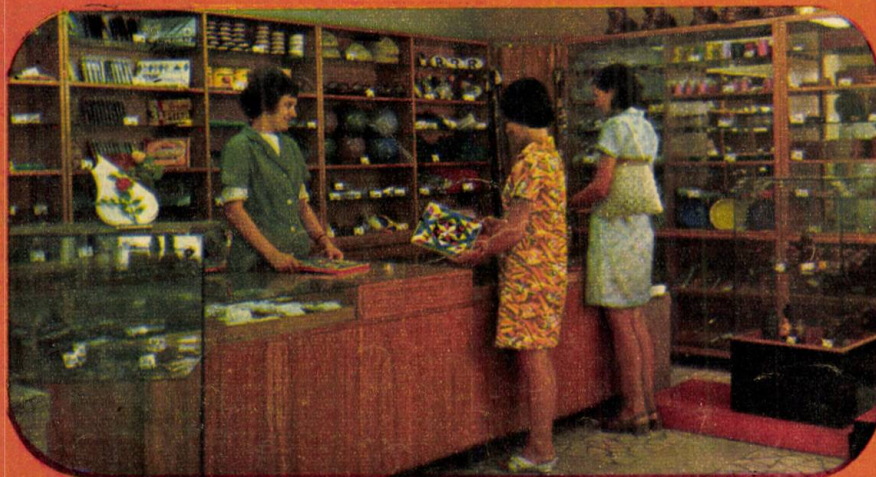


ÎNȚEPRINDEREA JUDEȚEANĂ DE INDUSTRIE LOCALĂ SIBIU

str. Abatorului nr. 2, tel. 2.17.02;
1.31.10, 2.29.99

livrează pe bază de comenzi
ferme:

- Mobilier Camere combinate
«AMET», «ELCA»
- Canapele «TIMIȘ»
- Scaune de grădină
«TOMIS», «DUMBRAVA»
- Stilouri, pixuri: «GIGANT»,
«JUPITER», «EMMY», «TER-
RA», «RÎNDUNICA», «ELEV
I, II».
- Produse ceramice: Cahle,
piese ornamentale, vase, că-
rămizi, țiglă
- Produse marochinărie: cen-
turi țărănești, curele ceas,
cordoane piele și imitație.
- Aparataj electric joasă ten-
siune
- Pentru autoturisme: lichid
antigel
- Confecții metalice
- Și alte articole sau lucruri
pe bază de comandă



În toate colțurile lumii se folosesc produsele fabricate de Întreprinderea Metalurgică Iași, care oferă țevi cu diferite diametre și grosimi, precum și profile formate la rece, astfel:

- Țevi pentru instalații de apă, gaz, abur;
- Țevi pentru construcții de precizie obișnuită, laminate la rece sau la cald;
- Țevi pentru construcții de precizie înaltă;
- Țevi profilate pătrate, pătrate cu jgheab, dreptunghiulare, dreptunghiulare cu jgheab și ovale.

Țevile se livrează în lungimi normale de fabricație:

- țevi negre (nezincate) — 4—8 m.
- țevi zincate — 4—7 m.

ÎNTEPRINDEREA METALURGICA IAȘI vă furnizează de asemenea:

- Tuburi de protecție pentru conductori electrici tip P.E-L. 9—48 (Pantzer)
- Profile deschise formate la rece din bandă de oțel cu utilizări diverse:
 - profile cornier U și profile Z cu aripi egale și neegale, profile Omega, profile T, profile V, profile cu aripi întărite;
 - profile pentru tâmplărie metalică de tipul TM 01 — TM 18;
 - profile speciale diferite.



**Uzina
Metalurgică
Iași**

*Produsele se livrează și la export, conform cererilor beneficiarilor, după următoarele norme și standarde:
Stasuri, norme germane (D.I.N., T.G.L.),
sovietice (GOST) engleze (B.S.) etc.*

Întreprinderea Metalurgică Iași — România
Soseaua Tuțora Nr. 132 telefon 30322

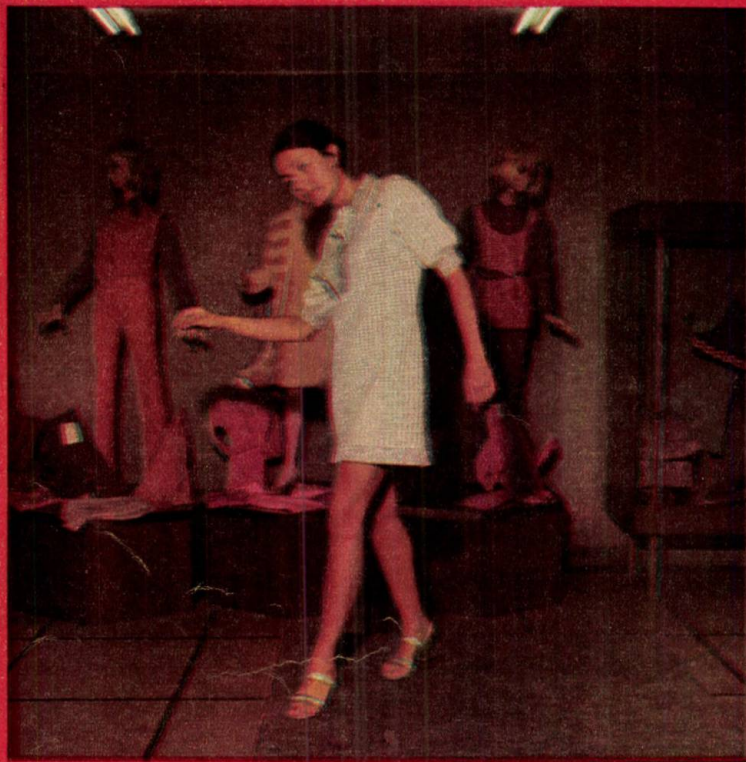


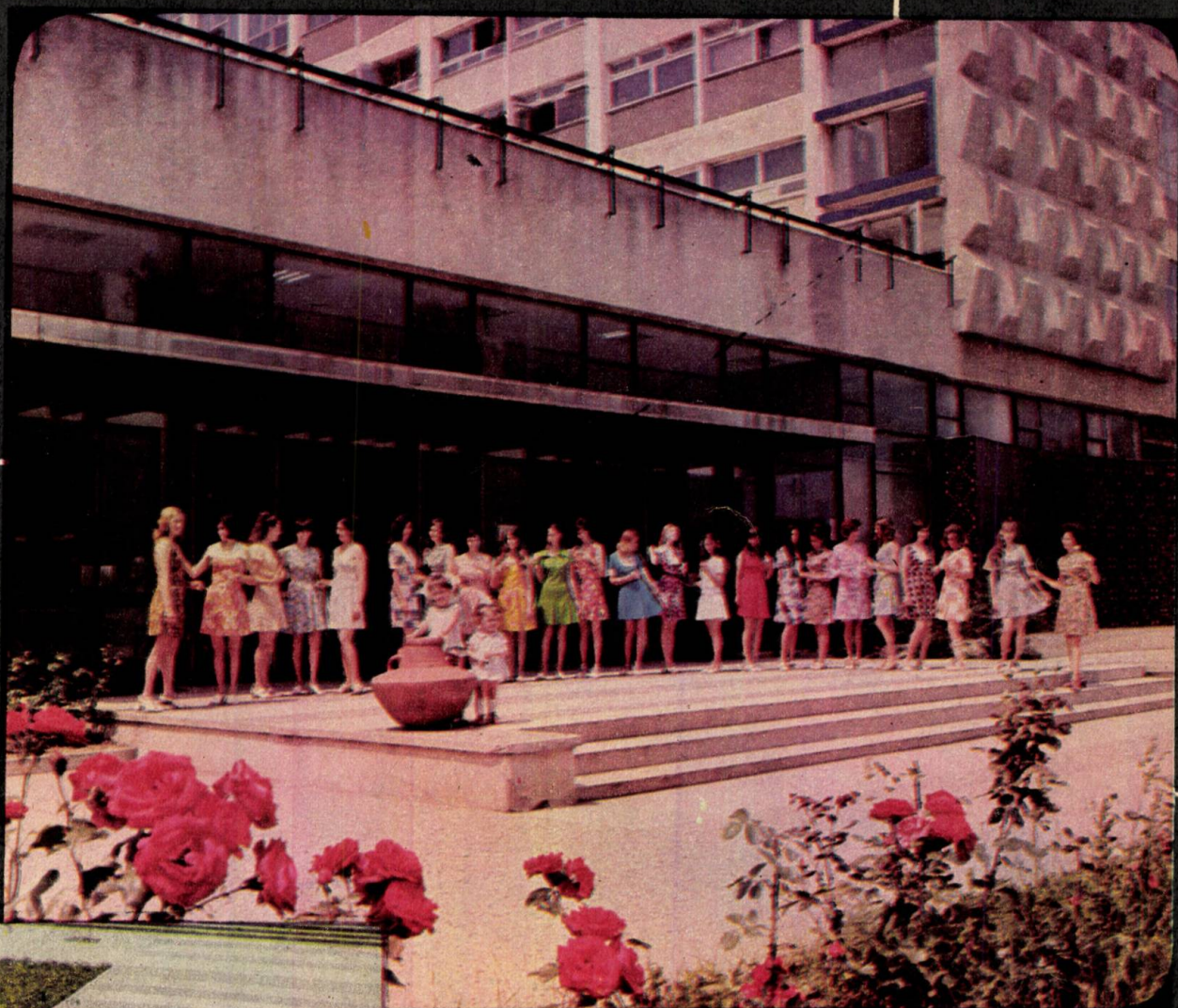
Modelele artistic executate de creatorii fabricilor **TRICODAVA, TÎNĂRA GARDĂ, TRICOTAJUL ROȘU, CRINUL, A-DESGO** din București sau **ZIMBRU** — Suceava, 8 **MARTIE** — Piatra Neamț, 1 **IUNIE** — Timișoara, 7 **NOIEMBRIE** — Sibiu și altele din rețeaua **CENTRALEI INDUSTRIALE A TRICOTAJELOR** asigură la fondul pietii și pentru export: **CIORAPI** din bumbac și supraelastici, **MÂNUȘI, COSTUME, TAIOARE, FLĂNELE, JERSEURI** și **DEUXPIECES-URI**, precum și alte sortimente de produse tricotate.

COSTUMELE BĂRBĂTEȘTI TRICOTATE sînt noi realizări care dau tinutei o notă de distincție și elegantă desăvîrșită. Lîngă acestea se află, pe lista noilor produse, cea mai bogată gamă de tricotaje din bumbac sau fibre sintetice pentru orice vîrstă, pentru orice ocazie.



**CENTRALA
INDUSTRIEI
TRICOTAJELOR**
din
ROMÂNIA
București,
Calea
Șerban Vodă 220
telefon
31.57.70.—23.56.06





FABRICA DE CONFECȚII «CRAIOVA»

B-dul 1 Mai 100 tel. 3 46 57 telex 01 62 62

A doua din țară de acest gen:
prelucrează zilnic zeci de mii de metri
țesături;
produce anual sute de mii de costume;
exportă în patru continente paltoane, man-
touri, rochii, costume bărbătești, rochițe și
costumașe pentru copii.





terom®

Gama variată de produse cu care COMBINATUL DE FIBRE SINTETICE din Iași a împânzit toate piețele lumii se îmbogățește în 1974 cu alte sortimente de largă utilizare industrială:

- **Fibră polipropilenică DUNATEX – MOLDALEN** pentru industria covoarelor și articolelor tehnice cum sînt, de exemplu, pînze pentru filtre.

- **Fibră poliesterică** specifică pentru fabricarea pielii sintetice.

- **Fibră poliesterică cu piling redus**, cu proprietăți îmbunătățite pentru tricotaje, în amestec cu lînă și bumbac.

- **Fibră tip IN** pentru țesături și confecții de articole similare celor obținute din inul natural.

t e r o m

fire și fibre sintetice pentru produse utile în orice sector industrial: o marcă de prestigiu internațional

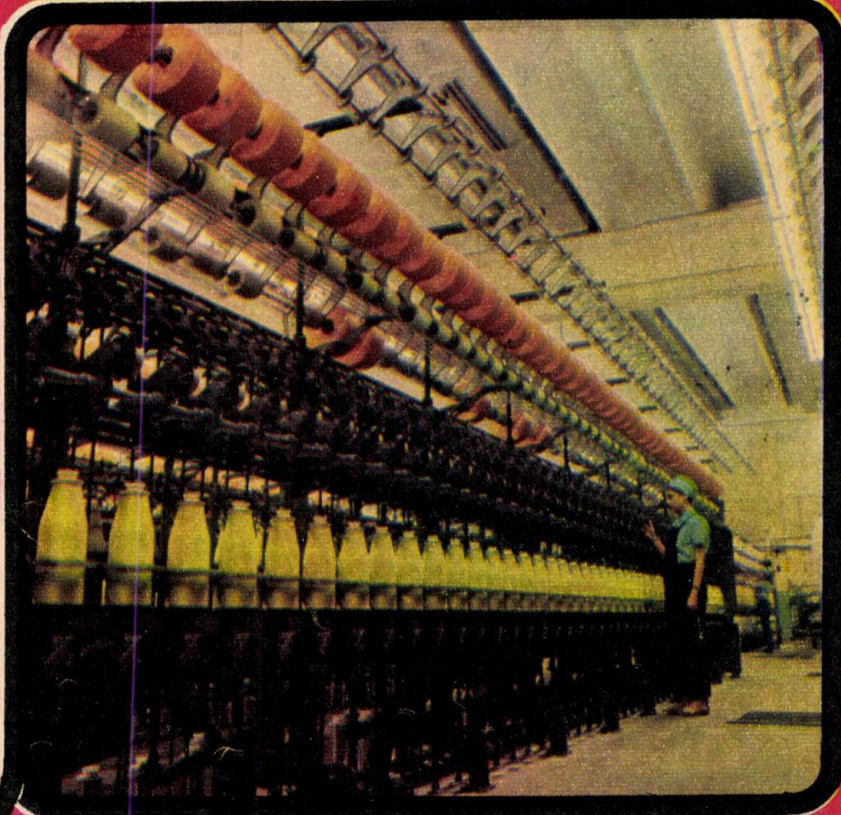
t e r o m

IAȘI — ROMANIA

Șos. Tuțora nr. 27

Telefon 13320

telex 022250



DORMITORUL



OCTAV

GARNITURĂ IDEALĂ
A
CĂMINULUI MODERN!

Realizat de întreprinderile M.E.F.M.C.

**FABRICA DE
RULMENȚI
BÎRLAD**

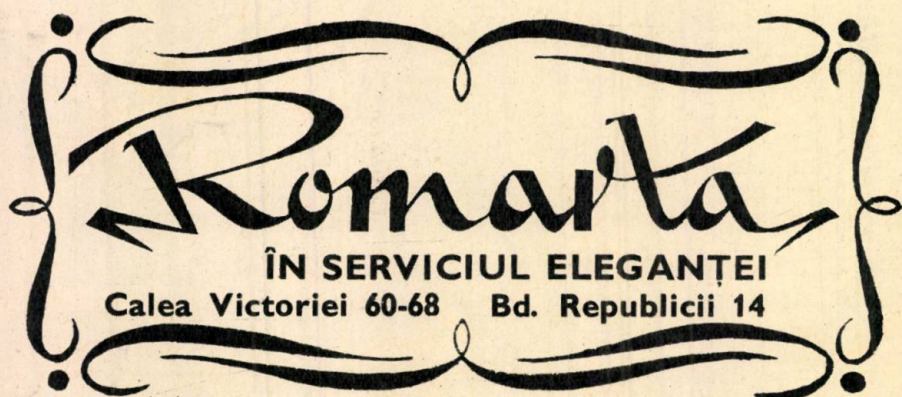


str.
Republicii
320; telefon
1.11.20—1.21.20
telex. 02.17.26
ROMÂNIA

produce variate sortimente de rulmenți:

- radiali cu bile, protejați pe o parte, pe ambele părți, silențioși
 - axiali cu bile, cu simplu și dublu efect
 - radiali cu role cilindrice pe un rind și în construcție «E»
 - radiali cu role cilindrice pe două rinduri
 - radiali-oscilanți cu două rinduri de role butoi simetrice, asimetrice și în construcție «C»; «W»
 - rulmenți de construcție specială ca:
 - rulmenți radiali cu role cilindrice pentru vagoane de călători și marfă, turisme etc.
 - rulmenți pentru utilaj petrolier, rulmenți pentru tractoare, camioane
- Rulmenții fabricați la Birlad sînt livrați în numeroase țări, pe toate continentele lumii

Magazinele preferințelor alese



EVA

Bd. Magheru 9

ADAM

Piața Palatului

ROMARTA COPILOR

Calea Victoriei 32-34

LUX

Calea Victoriei 50

**Produse moderne
Calitate superioară
Exclusivități**



MAROCHINĂRIE DIN PIELE
ȘI ÎNLOCUITORI ÎNTR-O FORMĂ
VARIATĂ DE MODELE ȘI CU-
LOARE

ÎNCĂLȚĂMINTE COMANDĂ
PENTRU BĂRBAȚI
(talpă din piele și microporos)

ARTICOLE
DURABILE
ELEGANTE
MODERNE
PRODUSE
DE

FABRICA DE PIELE
ȘI MAROCHINĂRIE

«13 DECEMBRIE» SIBIU,
str. Pulberăriei nr. 4, tel. 23 595





STIREX

CENTRALA STICLEI
ȘI CERAMICII FINE BUCUREȘTI

Bd. Muncii nr. 171 sector 3, vă oferă
un bogat sortiment de

- articole de sticlărie de menaj
 - articole de menaj din faianță și
 - articole de menaj din porțelan
- din care peste 100 de noi modele în culori și forme
moderne îmbinând frumosul cu utilul.

Articolele noi se găsesc permanent la magazinul de
prezentare al Centralei STIREX din str. Soarelui nr. 3
(zona comercială Curtea Veche), de unde vă puteți
procura produsul preferat.



COOPERATIVA
«MOBILĂ ȘI TAPIȚERIE»
str. Lipscani nr. 57
sectorul IV București



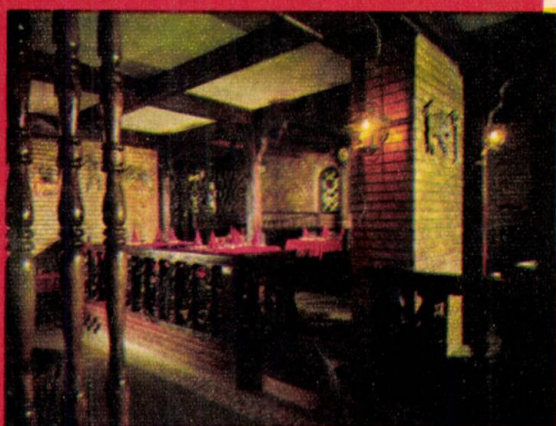
Prin magazinul de prezentare și desfacere nr. 1 din Calea Victoriei nr. 3-5 se primesc comenzi și se execută prompt mobilă la dimensiunile și modelul solicitat de client cu plata integral sau în rate. Unitatea asigură asistență tehnică de specialitate, prin cadre cu pregătire superioară.

Comenzi și relații suplimentare se primesc la telefon 14 66 24

Responsabil unitate: Radu Ioan

INTIM, ORIGINAL
RESTAURANTUL
CARAIMAN
SALONUL
SPANIOL

Calea Victoriei nr. 116



Vă oferă
preparate culinare
specifice.
Antren și veselie
în compania formației
«**CARMEN**».
Rețineți mese
din timp
la tel. 16 23 72

BODEGA



situată
în clădirea cunoscutului
restaurant-berărie
din str. Stavropoleos nr. 3-5,
oferă consumatorilor,
într-un cadru intim,
specialitățile casei:

- comvurști cu hrean;
- cârnăciori oltenești;
- foietaje și mult apreciată
pâine de casă;
- băuturi fine,
bere, vinuri selecționate.



TURIȘTI!

Făcînd un popas la Cluj,
vă invităm să vizionați unitățile
comerciale care vă așteaptă
cu un bogat sortiment de mărfuri

Supermagazinul
«SORA»
B-dul Lenin 5

Magazinul
«CAFEA»
Str. 30 Decembrie 10

Magazinul alimentar
«VICTORIA»
str. Universității 1

Magazinul de cafea
«MAMAIA»
str. Dr. P. Groza 6

Magazinul lactate
«DORNA»
Piața Libertății 26

Magazinul de cafea
«ORIENT»
Piața Victoriei 13





ÎNTRERPRINDEREA DE COFETĂRII ȘI RĂCORITOARE NR 1 BUCUREȘTI

oferă publicului consumator prin unitățile sale reprezentative:

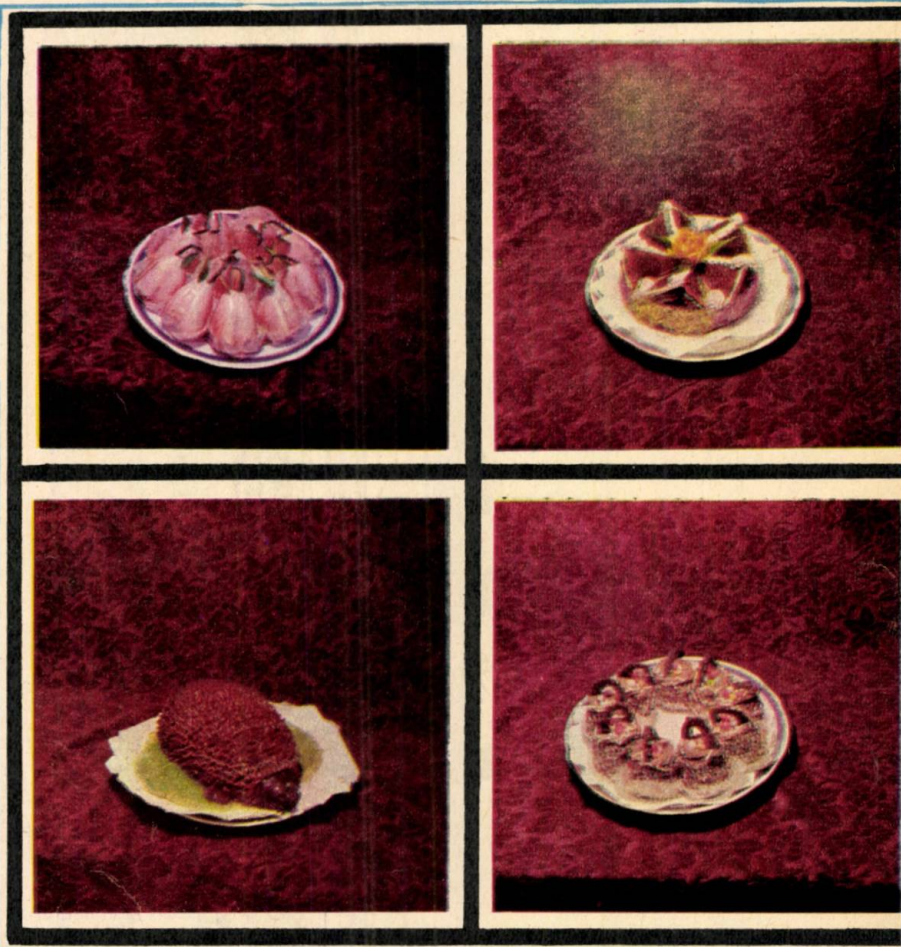
COFETĂRIA «SCALA» —
B-dul N. Bălcescu nr. 36,
tel. 12.80.13

COFETĂRIA «NORD»
P-ța Gării de Nord,
tel. 49.36.05

COFETĂRIA «GHIOCEL»
Calea Dorobanți nr. 86,
11.50.44

COFETĂRIA «ALBINA»
Str. Academiei nr. 19,
tel. 15.16.86

COFETĂRIA «LILIAUL»
Complexul Comercial
Orizont. Drumul Taberei



produse de cea mai bună calitate și întotdeauna proaspete.
Cofetăriile «Scala», «Nord», «Ghiocel», și «Albina»
primesc și execută prompt comenzi cu livrare la domiciliul
clientului

WHISKY
VERITAS

Este o băutură
alcoolică,
naturală
provenită din
distilații superioare
încechite

●
Se servește
ca atare
cu sifon

Produs românesc



WHISKY
VERITAS

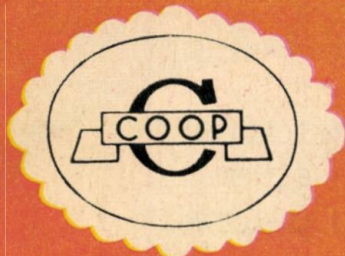
Lămîie Zmeură Caise



Lămîie Zmeură Caise

GIN
SIB

Preparat din plante
și fructe indigene,
se consumă rece
cu un cub de gheață
sau sub formă de
Coctailuri în combinație
cu Bitter,
Vermut,
lichioruri



MOTELUL

ILIȘEȘTI

situat pe DN 17 (Suceava-Bistrița-Dej) la 23 km de Suceava.

MOTELUL

MALU

situat pe șoseaua București—Constanța pe DN 2 A, la 73 km de București, într-o frumoasă pădure de stejari și salcimi, construit într-o concepție arhitectonică originală

HANUL

AGAPIA

amplasat pe DN 15 C (Piatra Neamț — Tg. Neamț), km 39+5 lateral în apropierea vestitei minăstiri Agapia ale cărei fresce sînt opera pictorului Grigorescu.

...reprezintă doar trei mari tentații turistice ale cooperăției de consum, cărora sperăm că nu le veți putea rezista, de fiecare dată revenind cu aceeași plăcere



CASA ARCAȘULUI

Deschis recent
într-un splendid
cadru natural,
în imediata apropiere
a Cetății Neamțului,
hanul «CASA ARCAȘULUI»
Tg Neamț
vă așteaptă
în orice perioadă a anului.

- * Camere confortabile
- * Restaurant.* Bar
- * Terasă.* Cofetărie
- * Sală de jocuri
- * Excursii la mînăstirile
din împrejurimi.





U.J.C.M. SIBIU

Piața Unirii nr. 4

Telefon: 11418—14460

Telex: 038—292

prin unitățile sale oferă următoarele produse și servicii:

- Articole decorative din sticlă metalizată
- Țesături artizanale din zona folclorică a marginii Sibiului și Văii Oltului
- Tricotaje din fire PNA pentru adulți și copii
- Produse de marochinărie și cojocărie
- Încălțăminte din piele și înlocuitori
- Obiecte de podoabă din aur și argint cu materialul cooperativelor și al populației
- Reparații și depanări de autoturisme prin stația autoservici din Sibiu, șos. Alba Iulia nr. 40 A.
- Reparații radio-televizoare și obiecte electrotehnice de uz casnic — prin unitățile din localitățile Sibiu, Mediaș, Agnita, Cisnădie și Dumbrăveni.

FAIANȚA ȘI CERAMICA DE SIGHIȘOARA ARTĂ ȘI MEȘTEȘUG

*Produce competitive
pe piața mondială,
renumite prin delicatețea
liniei și a coloritului*

● farfurii, cești, căni, servicii de masă, de bucătărie, de vin, de tort, de țuică, servicii de ceai și cafea aurite, vase de flori, decorative, folclorice, amfore, cupe, scrumiere, bibelouri, statuete



*Obiecte
de uz casnic
și ornamentale*

*Modele originale
de mare
rafinament artistic
care își trag seva
din nemuritoarea
noastră
creație populară*

Întreprinderea DE STICLĂRIE ȘI FAIANȚĂ

sighisoara

jud. Mureș Șos. Mihai Viteazul nr. 99

BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU

PENTRU SĂNĂTATEA DV.!

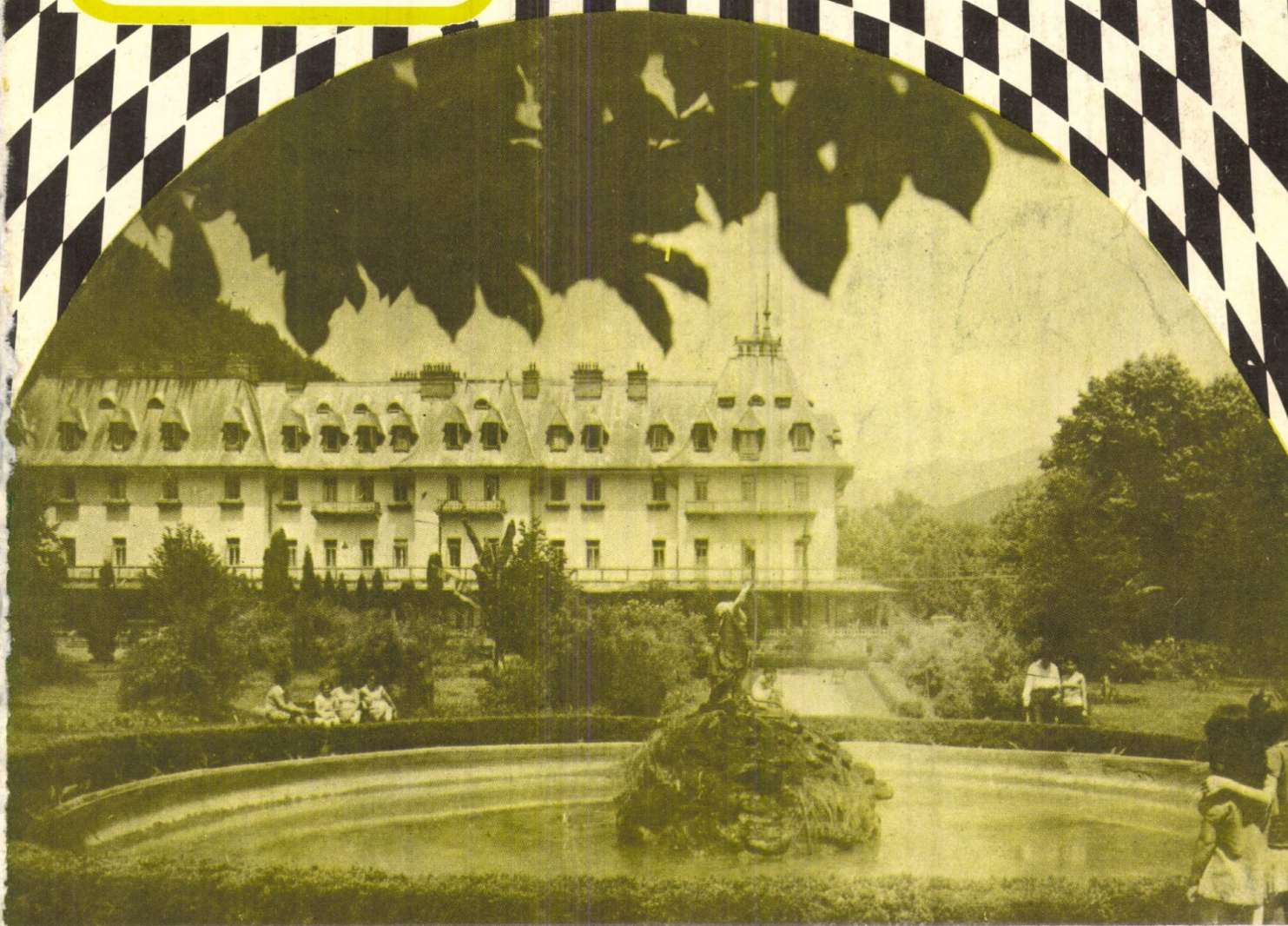
Vă recomandăm să vă procurați din timp bilete pentru concediul dv. la stațiunile de odihnă și balneoclimatice de pe cuprinsul țării, în tot timpul anului.

Oficiile județene de turism vă stau la dispoziție oferindu-vă locuri la:

BUZIAȘ, VATRA DORNEI, BORSEC, COVASNA, VÎLCELE (pentru afecțiuni cardiovasculare); **SLĂNIC MOLDOVA, SÎNGEORZ, CĂLIMĂNEȘTI, CĂCIULATA, OLĂNEȘTI, BORSEC, TINCA** (pentru afecțiuni digestive); **SOVATA, OCNA SIBIULUI, BAZNA** (pentru afecțiuni ginecologice); **HERCULANE, BĂILE FELIX, AMARA, BAZNA, CĂLIMĂNEȘTI, OCNA SIBIULUI, SOVATA, PUCIOASA, SLĂNIC PRAHOVA, BALVNYOS, MONEASA, GOVORA, CALACEA, TINCA** (pentru afecțiuni ale aparatului locomotor: reumatism, sistem nervos periferic, ortopedie); **BORSEC, TUSNAD, SINAIA, STINA DE VALE, LACUL ROSU, BUSTENI, PĂLTINIȘ, COLIBIȚA RÎNCA, IZVOARELE** (pentru afecțiuni endocrine și nevroză);

Beneficiați de — condițiile excelente de asistență medicală, cazare și masă; — reducere de 50% pentru transportul CFR și ITA; — excursii colective pe diferite trasee turistice sau vizitarea unor obiective turistice din împrejurimi. Rețineți din timp bilete!

«PUBLITURISM»



Almanah editat de revista «Cinema»

Redactor responsabil: Dan COMȘA Prezentarea artistică: Anamaria SMIGHELSCI Colaboratori: Ion PAC — Ștefan GEORGESCU Prezentarea grafică: Geta ION — L. TEODORESCU
Colaboratori tehnici: Nela CĂLIN, Liza LEFTER, Ion ANDREESCU

Tiparul Combinatul poligrafic «Casa Scînteii», București Exemplarul: 15 lei

